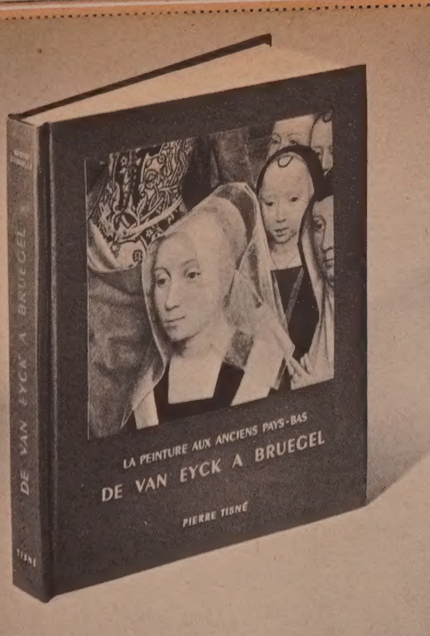
L'OEIL

200 FRANCS · HUIT PAGES EN COULEURS

REVUE D'ART

SUISSE FRANCS 2.50 · BELGIQUE 34 FRANCS · NUMÉRO 16 · AVRIL 1956

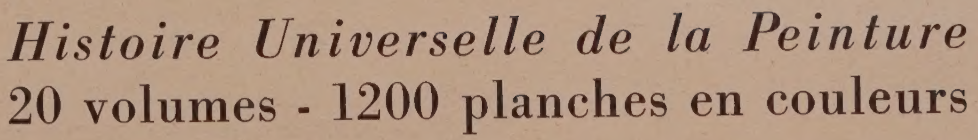




LA PEINTURE ITALIENNE
1
DE BYZANCE A LA RENAISSANCE
PIERRE TISNÉ

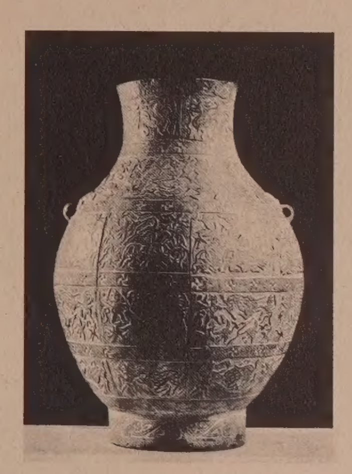
L'ECOLE ANGLAISE DE PEINTURE
PIERRE TISNÉ

LA PEINTURE FRANÇAISE AU XIXe SIECLE
PIERRE TISNÉ



Histoire Universelle de la Peinture

20 volumes - 1200 planches en couleurs







HAVAS
Qui dit VACANCES
dit FRANCE
DIRECTION GÉNÉRALE
DU TOURISME
8, AV. DE L'OPÉRA, PARIS - TÉL. OPE 17-71, 17-72

«Etendez au domaine du livre l'effort qui vous a si bien réussi pour la revue», nous demandent souvent nos lecteurs. C'est chose faite. A l'automne, sera mis en vente le premier ouvrage d'une collection qui marquera une date dans l'histoire de l'édition d'art. Nous donnerons bientôt des précisions sur ces livres d'une conception entièrement nouvelle. En attendant, nous sommes heureux d'annoncer la sortie au mois d'avril de

LA PREMIÈRE ÉDITION INTÉGRALE ILLUSTRÉE DES

CURIOSITÉS ESTHÉTIQUES

de Charles Baudelaire

Introduction et notes de Jean Adhémar, Conservateur au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.
Un volume de 400 pages richement illustré en noir et en couleurs, format 21,5 × 18,5 cm. Prix: 3600 francs.

Il n'existait pas à ce jour d'édition illustrée en langue française des passionnants écrits sur l'art du grand poète. Le livre que nous publions présentera de nombreuses reproductions des œuvres de ceux qu'il a aimés, découverts ou attaqués. Il comblera ainsi une lacune que déploraient les baudelairiens et les amateurs d'art.

ÉDITIONS DE L'ŒIL 67, rue des Saints-Pères. Paris 6e

Exclusivité Société Française du Livre, 57, rue de l'Université, Paris 7e





Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.
Direction : Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique : Robert Delpire.
Publicité : 67, rue des Saint-Pères, Paris VIe.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Nos chroniques

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de Hervochon : Souvenirs rhénans ; Giraudon, Archives Photographiques : Le Peintre turc ; Giraudon, Bulloz, Routhier, Bouillière : Une école oubliée ; Burri, Roman : Gilioli ; Routhier, Lacoste : Rembrandt. Les photographies en couleurs sont de Lacoste : page 13 ; Fine Art Engravers Limited : page 14 ; Giraudon : pages 25, 26-27 et 40 ; Roman : page 28 ; Hubmann : page 39.

Notre couverture : Pâquier, *sculpture de Gilioli.*

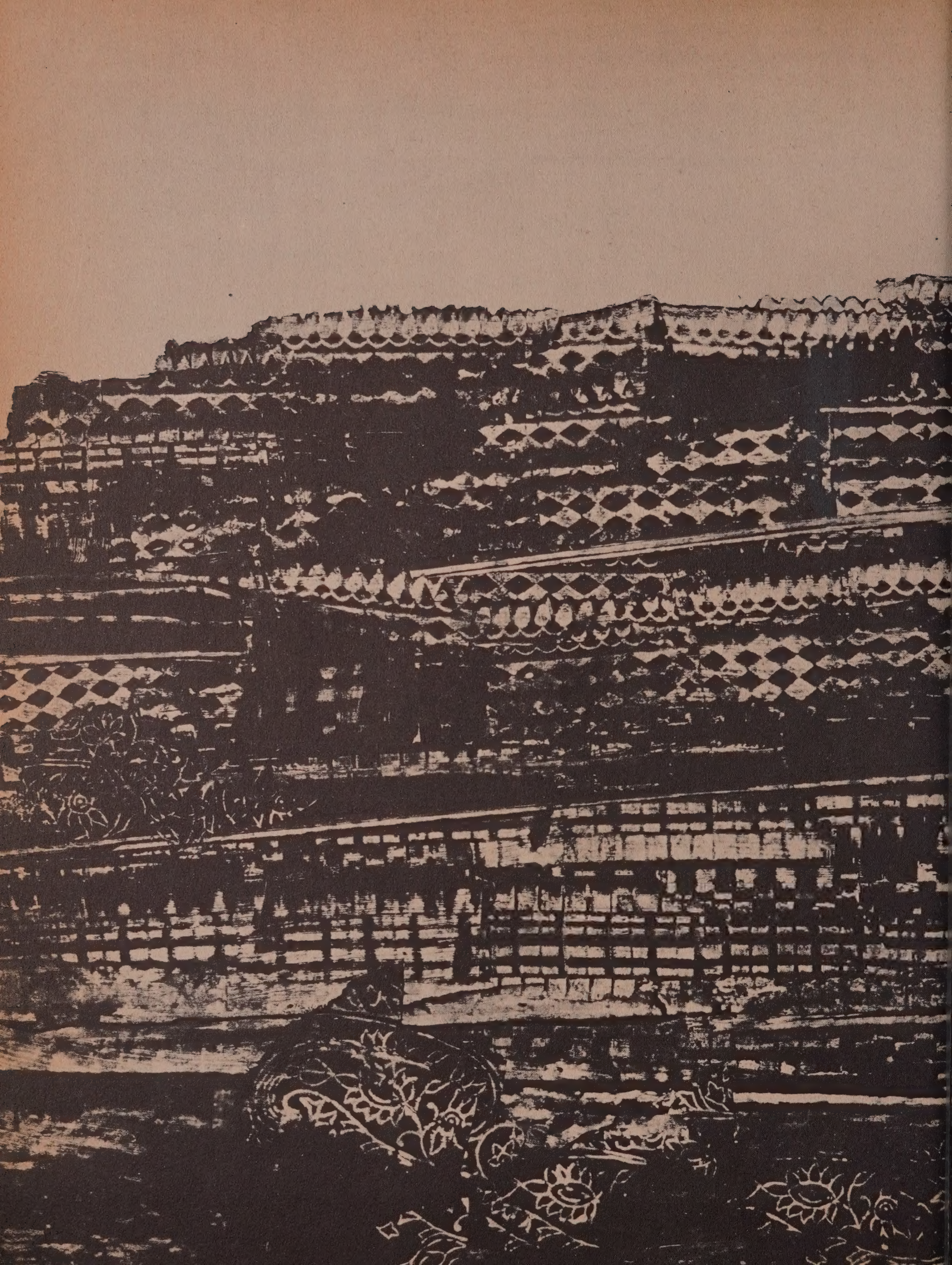
Notre prochain numéro

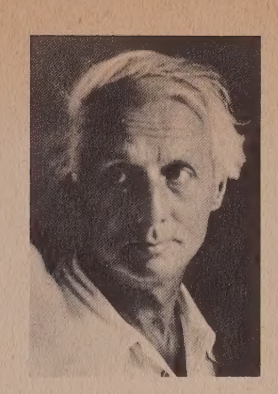
La vie d'artiste (une enquête révélatrice sur les conditions dans lesquelles vivent et travaillent aujourd'hui ceux qui ne sont pas encore «arrivés») • Du nouveau sur Odilon Redon • Stendhal aimait-il la peinture ? • Joan Miro céramiste • Lanskoy.

ABONNEMENTS

12 numéros

France et Union française : *2 200 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe (R.C. Seine 54A 14375) CCP Paris 11 96 432*
Suisse : *fr. s. 27.- ; G. de May, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique : *fr. b. 375.- ; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 267-88 (Bruxelles)*
Angleterre : *£3.0.0.- ; A. Zwemmer Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London W.C. 2*
U.S.A. : *$ 8.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays : *francs suisses 31.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset





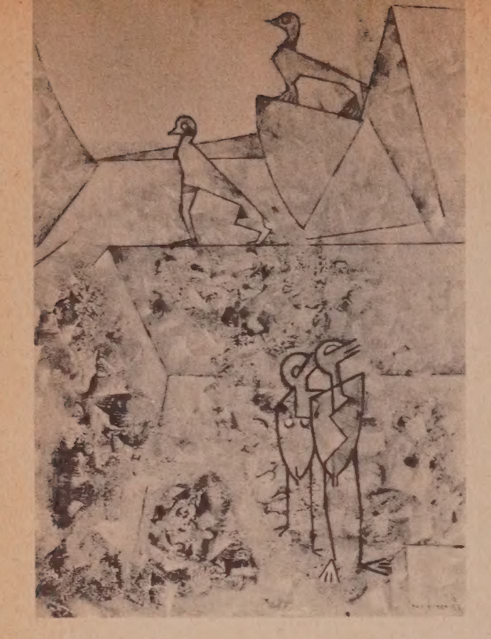
Souvenirs rhénans

PAR MAX ERNST

A en croire mon état civil, mes origines sont modestes. Mes yeux se sont ouverts vers la fin du siècle dernier, à Brühl, petite ville de la province rhénane à mi-chemin entre Cologne et Bonn. J'y ai passé une enfance banale et presque heureuse. Quelques secousses violentes se sont pourtant produites. Des traces durables qu'elles ont laissées, on peut trouver les reflets dans mon œuvre. Je m'y suis abandonné aux douteux plaisirs et tourments, aux ruses, rages et passions de l'adolescence. De constitution robuste, j'y ai subi, sans grand dommage, les tortures de l'enseignement et les atroces absurdités de l'éducation wilhelminienne, jusqu'à ce que bachot s'ensuive.

A l'école déjà, les devoirs m'étaient odieux. Le son même du mot *devoir* (*Pflicht*, en allemand) m'a toujours inspiré horreur et dégoût. Le futile, par contre, les plaisirs transitoires, le vertige, les voluptés de courte durée, les poésies révoltées et grandiloquentes, les récits de voyage réels et imaginaires, et tout ce que nos professeurs ès morale appelaient *le vain*, nos professeurs ès théologie les *trois sources du mal (plaisir*

La Ville entière. *1935. 54 × 65 cm. Collection particulière.*



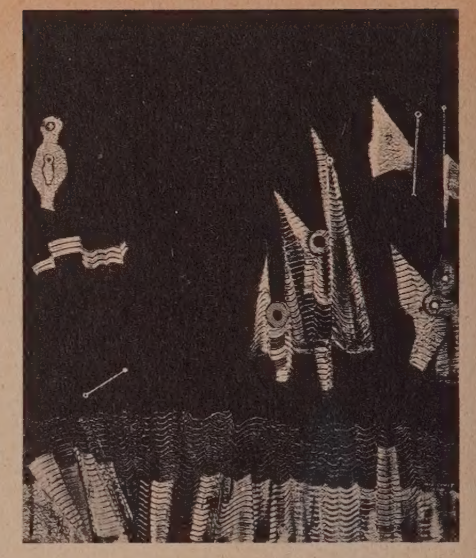
Cimetière d'oiseaux. *1953. 92 × 65 cm.*

des yeux, plaisirs de la chair, vanités de la vie) m'ont attiré, irrésistiblement. Ainsi, dès le berceau, j'ai négligé mes « devoirs » pour me livrer aux trois sources du mal. Parmi elles, les plaisirs de la vue dominaient. *Voir* était ma préoccupation première.

Mes yeux étaient avides non seulement du monde étonnant qui les assaillait du dehors, mais aussi de cet autre monde mystérieux et inquiétant qui jaillissait et s'évanouissait dans mes rêves d'adolescent avec insistance et régularité. Y *voir clair* devenait une nécessité pour mon équilibre nerveux. Et pour y *voir clair*, un seul moyen s'offrait à moi : fixer sur papier tout ce qui s'offrait à ma vue : dessiner.

Comme ma famille me faisait une obligation de poursuivre mes études, je me suis fait inscrire à la Faculté des Lettres de l'Université de Bonn. Mais je suivais la voie dans laquelle je m'étais engagé au lycée : je négligeais mes « devoirs » pour m'adonner avec passion à l'activité la plus gratuite qui soit, la peinture. Je suivais les cours de mon choix, ceux qui éveillaient et attisaient ma curiosité, ceux qui n'étaient pas « rentables » pour l'avenir. Il y avait notamment à proximité de Bonn un groupe de bâtiments de sinistre aspect, rappelant sous bien des rapports l'hôpital Sainte-Anne à Paris. Dans cette *Clinique pour malades mentaux*, les étudiants pouvaient assister aux cours et travaux pratiques. Dans un des bâtiments il y avait une étonnante collection de sculptures et peintures exécutées par les pensionnaires malgré eux de cet horrible endroit. Elles m'ont touché à vif et troublé. J'ai été tenté d'y reconnaître des éclairs de génie, et j'ai pris la décision d'explorer à fond les terrains vagues et dangereux, situés aux confins de la folie. Mais ce n'est que bien plus tard que j'ai découvert certains « procédés » qui m'ont aidé à m'aventurer dans ce *no man's land.*

A part les fous, j'avais certes des amis, et des plus merveilleux. L'inoubliable August Macke subsiste dans ma mémoire comme l'image même de l'enthousiasme juste et intelligent, de la générosité et de l'exubérance. Ses peintures situées aux antipodes de ce que j'envisageais déjà — vaguement — pour moi-même, s'imposaient par leur calme presque inquiétant, leur élégance vraie et leurs extraordinaires charmes visuels. Chacune d'entre elles était véritablement une « fête pour les yeux ». Les enthousiasmes de Macke étaient contagieux, son humour irrésistible et aigu. Sa fascination s'exerçait sur nous, peintres et poètes. Voici quelques noms : Henseler, peintre sombre et illuminé, mort très jeune dans un asile d'aliénés de Cologne ; Johannes Theodor Kuhlemann, poète sonore, délirant, symphonique et légèrement hoelderlinien, mort beaucoup trop jeune. Il y avait aussi quelques peintres de talent qui ont fait carrière après une jeunesse tumultueuse (par exemple Campendonck, Nauen) d'autres poètes et quelques jeunes philosophes du corps enseignant privé (« Privatdozenten ») de l'Université de Bonn, de tendances hégélienne, husserlienne, nietzschéenne. Aux réunions de ce cercle, connu à l'époque sous le nom de « La jeune Rhénanie », la spontanéité était de rigueur. Nulle doctrine, nulle discipline n'étaient de mise. Nul « devoir » à remplir. Il n'y a jamais eu d'exclusions, de blâmes ou autres dégradations, dégradantes surtout pour ceux qui les assument. Ce qui nous unissait, c'était la soif de vie, de poésie, de liberté, d'absolu et de savoir. En un mot : *c'était trop beau.*

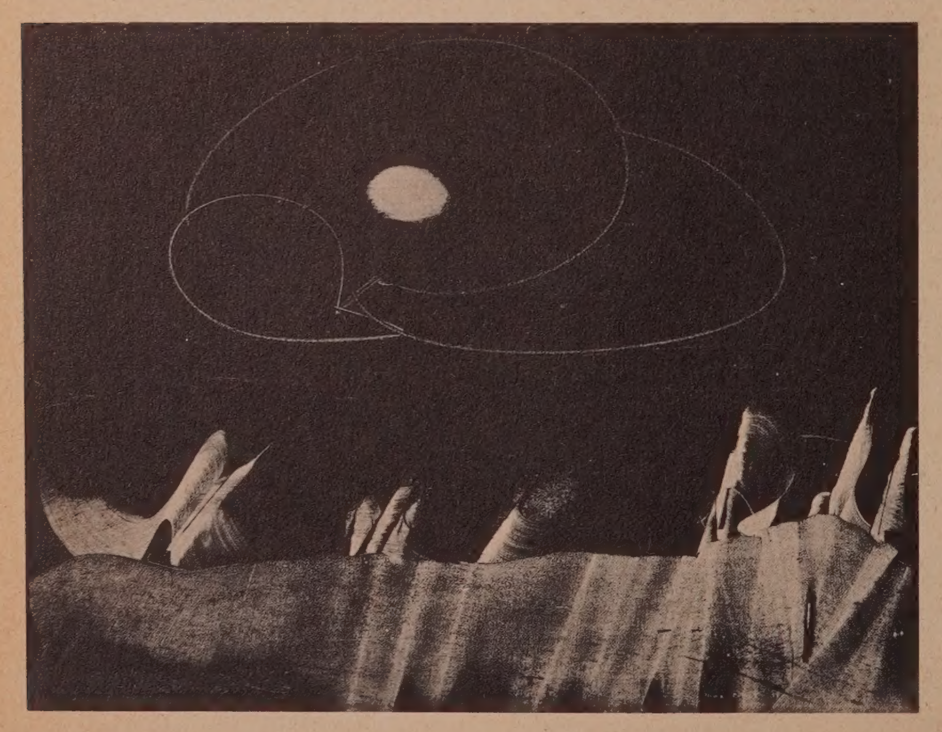


Forêt et oiseaux. *1929. 79 × 63 cm. Musée d'Art Moderne, New York.*

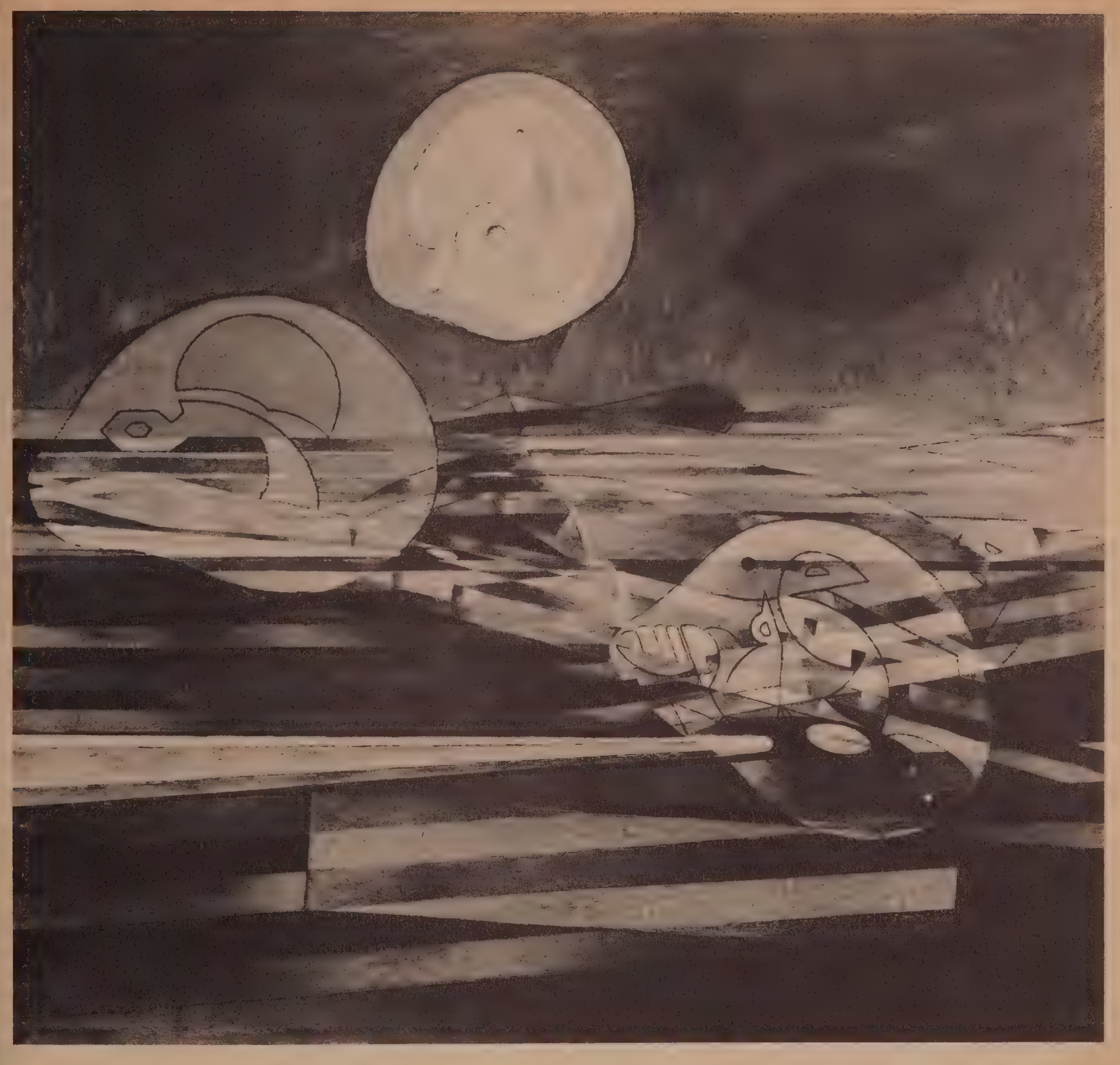
L'élément féminin n'était point exclu du jardin de nos délices. Si nous n'avions parmi nous ni « peintresses » ni poétesses, c'est que nulle ne se présentait et que nul n'était parti à leur recherche. Par contre, toute personne digne du nom de *Perturbation ma sœur, la femme cent têtes* était reçue avec cris et clameurs. Ces personnes étaient rares, leurs apparitions de courte durée. Plus constantes étaient celles que nous appelions volontiers *Les sources de tout bien*, et qui se présentaient à nos yeux sous l'aspect de ces adorables filles rhénanes qui ont inspiré quelques beaux poèmes à Henri Heine et à Guillaume Apollinaire, quelques beaux tableaux à Stephan Lochner et au Maître des demi-figures.

C'est à cette époque d'ailleurs que j'ai rencontré Apollinaire, je l'ai vu une seule fois ; c'était chez August Macke à Bonn. Il va sans dire que j'étais ému. Ce que j'avais lu de lui m'avait ébloui et bouleversé. *Zône* avait paru dans une revue d'avant-garde, et la première édition d'*Alcools*, celle du Mercure, avec la gravure de Picasso était arrivée à Cologne et m'avait été communiquée.

Je fis connaissance de Arp également



La Guerre des deux roses. *1956. 27 × 35 cm.*



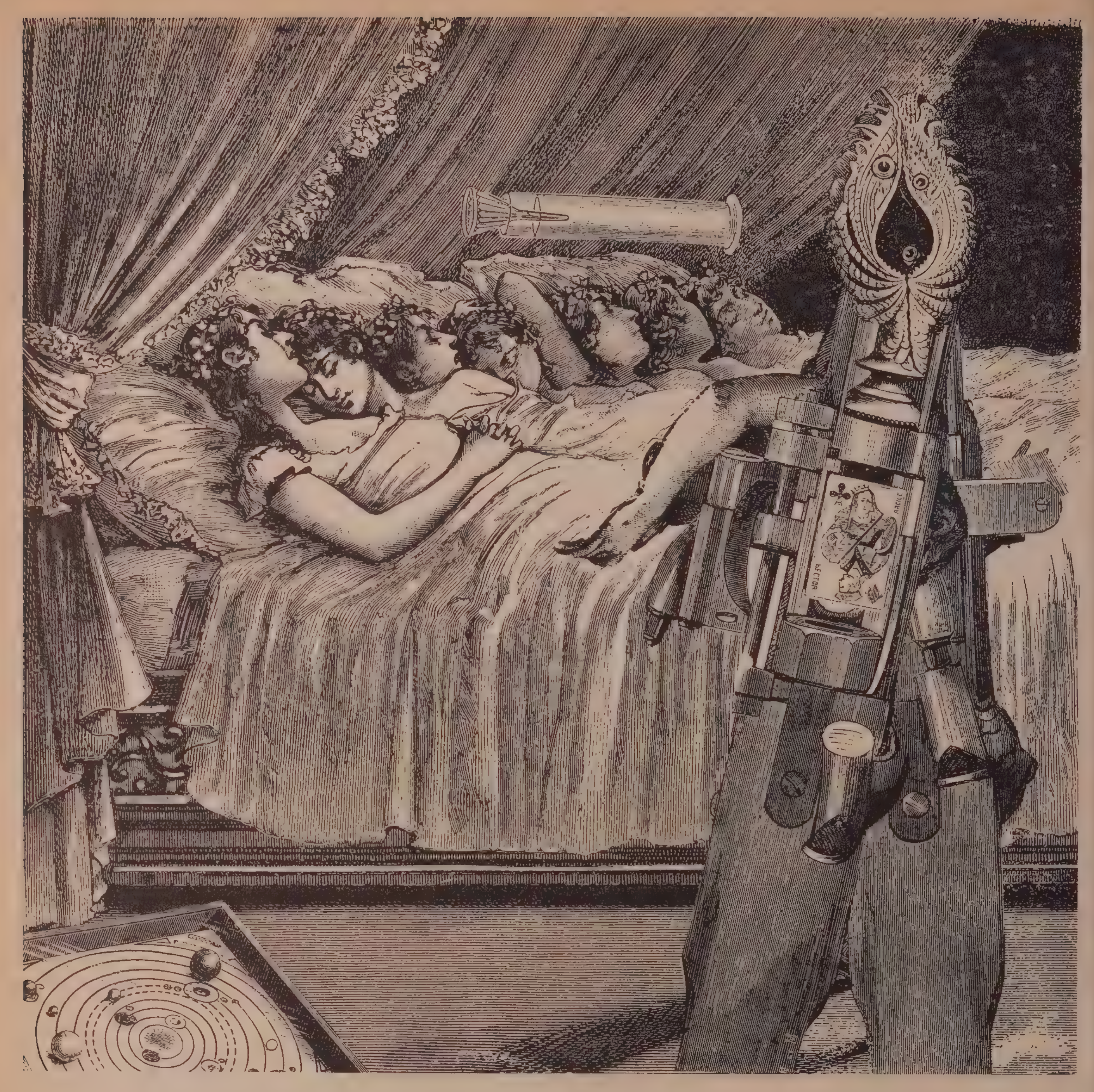
Oiseaux et océans *1955. 133×151 cm.*

à Cologne, dans une galerie d'art où étaient présentées des œuvres de Cézanne, Derain, Braque, Picasso et autres peintres de « l'école de Paris » ; j'avais remarqué un homme de mon âge, dont le beau visage spirituel et les manières courtoises contrastaient étrangement avec le genre d'activité auquel il se livrait. Il s'efforçait sérieusement, avec une douceur toute franciscaine et une habileté toute voltairienne d'expliquer à un vieil imbécile les beautés de la peinture moderne. Le vieil imbécile, après avoir fait semblant de se laisser convaincre, explosa de rage au moment même où il voyait quelques dessins de Arp. En hurlant et gesticulant il déclara qu'il avait 72 ans, qu'il avait voué toute sa vie et tous ses efforts à la peinture, et si c'était ça, le résultat de tous ses sacrifices, il vaudrait mieux... Tranquillement, Arp lui suggéra qu'il vaudrait mieux que lui (l'imbécile) fasse son ascension au ciel. Nous entendîmes encore les cris du vieillard qui s'éloignait en vociférant des malédictions. Le calme revenu, Arp et moi, nous nous serrâmes la main et conclûmes un pacte d'amitié qui aujourd'hui, quarante-quatre ans plus tard, est encore en vigueur.

Nous nous voyions souvent. Pendant les nuits embaumées d'aubépines et d'été, accompagnés de nos insouciantes rhénanes, nous hantions les collines boisées des environs de Bonn : Le Mont de Vénus, cher à Tannhäuser ; les sept monts de Blanche-Neige et ses nains ; Rolandseck où Charlemagne avait entendu l'appel désespéré de Roncevaux ; le Drachenfels tout imbibé du sang du Dragon ; le pont de Bonn à Beuel, où Apollinaire avait rencontré le Juif Errant.

La nuit de la Saint-Jean, un des nôtres, jeune philosophe, ivre d'amour, de vin et de poésie, se jeta dans le gigantesque feu de joie que nous avions construit sur la colline dominant le Rhin. Retiré du brasier, il ne donna pas signe de vie. Dans le village de K..., une seule maison était encore éclairée. Nous y fûmes reçus (nous et celui que nous croyions mort) par un homme affable, en larmes. Veuf depuis une demi-heure, il offrit généreusement au corps que nous emmenions l'hospitalité au lit, à côté de la défunte. Le veuf nous sembla soulagé par notre présence. Il entonna le chant grégorien :

Le sacrifice est consommé
Isaak est massacré
Nous avons, Dieu, contemplé
Ta puissance et ta bonté



Une des planches de La Femme 100 têtes, *roman en collages de Max Ernst (1929).*

et nous chantâmes avec lui. La cérémonie terminée, nous nous retirâmes, laissant le faux défunt sur place, à côté de la défunte.

Arp nous disait ses premières poésies, parues beaucoup plus tard dans le recueil *Die Wolkenpumpe* (La pompe à nuages). C'était l'émerveillement même, c'était le surréalisme bien avant la lettre.

Un jour Arp me parut plus grave que d'habitude. Il me parla de la nécessité de partir. La guerre menaçait. Nous avions la triste certitude que la catastrophe menaçante allait entraîner dans l'abîme nos jeunesses, nos joies et tout ce que nous aimions.

En effet, de mes amis de jeunesse je n'ai revu personne excepté Arp, qui, lui, avait eu la présence d'esprit de prendre le dernier train et ainsi d'échapper à la mobilisation.

L'attitude de Macke nous déconcertait. Influencé par le futurisme, il accepta la guerre non seulement comme la plus grandiose manifestation de la folie moderne, mais aussi comme une mesure de salubrité sociale et une nécessité philosophique (La guerre nécessaire pour la réalisation de l'idée d'humanité !) Son bellicisme n'était d'ailleurs nullement teinté de patriotisme comme celui d'Apollinaire qui — nous l'avons su plus tard — s'était lui aussi laissé dérouter par les événements. Pour ceux qui sont portés à croire à l'ironie noire du destin, on pourrait rappeler le fait que ces deux hommes, qui se sont connus et aimés, qui étaient hantés par les mêmes idées, ont péri « ennemis », l'un le lendemain de la déclaration de guerre, l'autre la veille de l'armistice.

Si vous voulez en savoir davantage

Les ouvrages consacrés à Max Ernst — et en particulier le numéro spécial de Cahiers d'Art (Paris, 1937) — sont actuellement épuisés ou difficiles à trouver. Aucun d'eux d'ailleurs ne traite de cette période d'adolescence si importante pour la compréhension de l'œuvre du peintre.

Le Cavalier Polonais. *1955. 116×89 cm. Collection particulière*


CAVALIER
POLONAIS



Le Peintre turc

PAR FRANÇOIS FOSCA

Jean-Etienne Liotard alla chercher l'exactitude sur les rives du Bosphore au moment où régnait la mode d'un Orient de fantaisie

En Europe, le XVIIIe siècle, à part quelques guerres locales, est une période de prospérité et de paix. On veut vivre agréablement, sans les contraintes de l'étiquette et de la parade, dans un confort qui satisfasse une sensualité raffinée et qui enchante les yeux. En France, où fleurit la vie de société, les portraitistes sont nombreux. Ils représentent l'homme, non tel qu'il est lorsqu'il est seul, mais tel qu'il se montre lorsqu'il se trouve dans un salon et veut briller. Car dans cette société à la fois frivole et curieuse de tout, il importe de plaire, même si les moyens dont on use sont superficiels.

Un seul artiste, durant ce siècle, n'a pas voulu de cet art aimable, et a prétendu retracer la nature telle qu'elle est, sans chercher à l'embellir : c'est le Genevois Jean-Etienne Liotard, et à cause de cela il fut surnommé « le peintre de la vérité ». Pendant longtemps, cet astre aberrant n'a été considéré que comme un artiste local. Il semble pourtant qu'il soit en passe d'obtenir la place qui lui est due. Parlant du portrait de Madame d'Epinay, qu'il avait pu voir en passant à Genève, Ingres avoua à son élève Amaury Duval : « Je ne sais pas s'il y a un plus beau portrait que celui-là en Italie. » Un pareil témoignage mérite d'autant plus d'attention qu'Ingres ne prodiguait pas l'éloge.

La vie de Liotard est une suite d'images pittoresques aux décors divers, et a un rapport étroit avec son art. Aussi doit-elle être relatée. Jean-Etienne Liotard est né à Genève le 22 décembre 1702. Originaire de Montélimar, sa famille avait quitté la France à la suite de la révocation de l'Edit de Nantes. De bonne heure le jeune garçon fit preuve de remarquables dons pour le dessin. Il eut d'abord des leçons d'un médiocre miniaturiste, Gardelle l'aîné, et partit ensuite pour Paris, où il fut l'élève du graveur et miniaturiste Massé. Peu satisfait de ce maître « arbitraire et lunatique », il le quitte au bout de trois ans et travaille seul. Un grand tableau de lui, froid et gauchement composé, *Le Roi David et le Grand Prêtre Abimélech dans le Tabernacle*, ne remporte pas le prix lors d'un concours de l'Académie. « Ne peignez jamais que d'après nature, conseilla alors le peintre Lemoine au jeune artiste déçu, car je ne sais personne mieux en l'état de l'imiter que vous. » C'était se montrer assez perspicace.

D'une fille d'un géographe fameux, l'artiste avait eu un enfant qui ne vécut pas. Ce fut peut-être pour rompre cette liaison qu'il se décida à suivre en Italie le marquis de Puysieux qui se rendait à Naples comme ambassadeur de France. Il arrive à Rome en 1736, et peint les portraits du pape Clément XII et de plusieurs prélats. Un soir, dans un café, il fait la connaissance d'un Anglais, le chevalier Ponsonby, et accepte de l'accompagner à Constantinople. Un mois plus tard, il s'embarque sur le *Clifton* avec le chevalier et ses amis. A chaque escale dans les îles Ioniennes, il exécute d'après ces ravissantes Grecques aux costumes bariolés et compliqués des dessins à la pierre d'Italie et à la sanguine, dont la précision enchante. Arrivé à Constantinople, il est tellement charmé par tout ce qu'il voit qu'il reste là cinq ans, à retracer des Turcs, des Grecs, des Francs, des Albanais, des Hongrois, et ces belles Phanariotes aux voiles de mousseline étoilée d'or, dont les petits turbans rehaussés de plumes de faisan s'appellent des *doudoudournous*. Afin de pouvoir rôder dans les rues sans encombre, il adopte le costume turc. L'Orient qu'il a perpétué n'est pas un Orient de fantaisie, comme celui qui était alors si à la mode ; c'est un Orient exact et véridique.

Liotard se trouve si bien à Constantinople qu'il songe à épouser une ravissante jeune Grecque dont le prénom était Mimica. Peut-être est-ce pour échapper à sa séduction qu'il part pour la Moldavie. A Jassy, où il resta dix mois, toujours peignant et dessinant, il se décide, pour plaire aux Moldaves, à laisser pousser sa barbe. Arrivé à Vienne en septembre 1743, et toujours revêtu de son costume turc, il est présenté à l'impératrice Marie-Thérèse, et obtient d'elle et de plusieurs grands personnages de sa cour force commandes de portraits. Après un voyage à Venise et un autre à Darmstadt, il finit par regagner Genève. Mais Paris l'attire et il y arrive en 1748. Depuis *les Mille et une nuits* de Galland, les *Lettres persanes* et *Zaïre*, les innombrables contes, apologues et pièces de théâtre situés dans une Asie imaginaire, l'ambassade de Perse de 1721 et les ambassades turques de 1721 et 1742, la France raffolait de l'Orient. Lancret et Boucher peignaient des turqueries décoratives, d'autres artistes costumaient leurs modèles en Orientaux de fantaisie. Aussi le « Peintre turc » comme il se faisait appeler, est fort bien accueilli. Son caftan, sa longue barbe, son humeur fantasque et l'intransigeante vérité de ses crayons, tout en lui étonne et captive. Il peint les portraits de bien des jolies femmes du grand monde, et aussi ceux de Maurice de Saxe, de Crébillon, et de Marivaux. Horace Walpole, qui avait commandé ceux de ces deux écrivains, note que Liotard « n'admire rien autant qu'un excès de fini et de retouche ». L'artiste se pousse à la cour et obtient de peindre la Dauphine et les filles de Louis XV. Gagnant bien, il mène grand train et entretient une couturière à la mode, Mlle Raymonde. Mais bien des connaisseurs, qui préfèrent un art plus gracieux, ne peuvent goûter la saveur un peu rêche de ses œuvres, et le fameux amateur Mariette parle de lui et de son art d'un ton assez méprisant.

En 1753, sentant peut-être qu'à Paris on l'a assez vu, Liotard part pour Londres, où l'appelle son ancien compagnon de voyage, le chevalier Ponsonby, devenu Lord Bessborough. Des portraits qu'il exécute alors dans l'aristocratie, le plus fameux et le plus séduisant est celui de la comtesse de Coventry qui était aussi sotte que ravissante. Mais le voici de nouveau en route. En Hollande où il peint plusieurs portraits, il épouse en dépit de ses cinquante-trois ans la jeune Marie Fargue, fille d'un négociant d'Amsterdam.

Elle exigea qu'il coupât sa barbe et il lui obéit. Ayant repris le chemin de Genève, il profite de son passage à Paris pour exécuter le portrait de Mme Favart et de son mari. A Genève, où il a acheté une maison, il devient le portraitiste de la haute société, se lie avec François Tronchin, le frère du fameux médecin, auteur de tragédies et amateur de peinture réputé.

En 1762, Liotard est à Vienne, où il retrace les traits de plusieurs membres de la famille impériale : Marie-Thérèse, son époux et quelques-uns de leurs enfants, entre autres Marie-Antoinette. L'année suivante, il achète un domaine à Confignon, ce petit village de la campagne genevoise d'où, trente-cinq ans auparavant, Jean-Jacques Rousseau partit pour trouver

Homme en costume turc. *Pastel. Vers 1738-40. National Gallery, Londres.*



La Signora Maroudia. *Dessin. Vers 1738-40. Cabinet des Dessins du Louvre.*

Mme de Warens. Mais Liotard a beau être quasiment septuagénaire, il faut qu'il voyage ; vraisemblablement parce que des villes plus importantes que Genève lui procurent des commandes de portraits qui remplissent sa bourse. En 1770, il se rend à Paris, pour exécuter le portrait de la dauphine Marie-Antoinette que lui avait demandé Marie-Thérèse. Puis il gagne Londres, et est de retour à Genève en 1774. Sept ans plus tard nouveau voyage à Vienne en compagnie de son fils aîné, prénommé comme lui Jean-Etienne. Mais si l'Impératrice lui garde sa faveur, le vieil artiste sent qu'il n'a plus la vogue à la cour.

Rentré à Genève, il en repart en 1782 pour aller à Lyon où il veut faire imprimer son *Traité des principes et règles de la peinture.* Parfois il va faire un séjour entre Genève et Lausanne chez une de ses filles qui a épousé un monsieur de Bassompierre. Il peint des natures mortes de fleurs et de fruits d'une savoureuse et savante ingénuité et se querelle au jeu avec son gendre.

Se sentant malade, le vieil artiste fait son testament, et meurt le 12 juin 1789, âgé de quatre-vingt-sept ans.

Se composant de pastels et de peintures à l'huile — portraits, scènes de genres, natures mortes — de quelques gravures à l'eau-forte et à la manière noire, de dessins et de peintures sur émail, l'œuvre de Liotard se trouve dispersée dans des musées et collections privées de sept pays différents. Les ensembles les plus importants sont au Musée d'Art et d'Histoire de Genève et au Rijksmuseum d'Amsterdam.

Liotard n'a commencé qu'assez tard, durant son séjour en Italie, c'est-à-dire environ à trente-cinq ans, à adopter la manière qui le caractérise : une extrême rigueur dans le rendu des formes et de l'effet lumineux, une grande netteté de la facture. Vers la fin de sa vie, son faire s'est assoupli dans certains de ses portraits.

Liotard n'eut rien de visionnaire et n'est pas non plus de ceux qui, tout en peignant la réalité, la transfigurent par leur génie ; ainsi Goya ou Renoir. Il retrace ce qu'il a devant les yeux, et c'est à force d'être scrupuleusement exact qu'il a atteint la beauté. « Le vrai est comme il peut, et n'a de mérite que d'être ce qu'il est » a écrit Mme de Staël de Launoy. Nul doute que si on avait cité cette phrase à Liotard, il l'aurait aussitôt adoptée pour devise.

Il emploie pour parvenir à ses fins un langage pictural extrêmement dépouillé, direct... Lorsqu'il a dit ce qu'il avait à dire, il s'arrête et ne pousse pas plus loin. La virtuosité lui fait horreur, et il ne cherche jamais à attirer l'attention sur son adresse.

J'ai parlé de ces pastels et il faut reconnaître que ce procédé, qui passe pourtant pour être propre à des effets fondus et vaporeux, lui a en général mieux convenu que la peinture à l'huile. La franchise de coloris qui donne tant d'attraits à ses pastels ne se retrouve pas dans ses tableaux.

Sans doute, Liotard n'a pas le brillant de La Tour, sa verve preste, ce don de fixer au vol l'expression fugitive qui passe sur un visage, le sourire qui s'ébauche, le regard qui cherche le vôtre. Mais on ne retrouve pas non plus chez lui la façon conventionnelle dont La Tour rend la lumière sur les choses, son travail de pratique. Liotard n'a pas non plus les dons de coloriste de Perronneau, sa facture libre, nacrée, moelleuse, et ne sait pas comme lui baigner ses modèles dans une atmosphère poétique.

L'art de Liotard s'oppose nettement à l'art français du XVIIIe siècle, dont il refuse la facture brillante, la grâce étudiée, l'élégance coquette. Ses parentés, il faut les chercher ailleurs que dans son temps. Par la vérité de la lumière, leur coloration subtile, juste, argentée, par l'absence complète, et si étonnante pour l'époque, de toute convention, certains de ses pastels font penser à des Degas, au *Pédicure*, à *La Répétition sur la scène*, aux portraits de Mlle Malo et de Mme Salle.

Au lieu de se plier au goût de son temps, Liotard a résolu de dire, de la façon qu'il jugeait la seule vraie, ce qu'il éprouvait le besoin de dire. En une époque civilisée à l'excès, il a été, délibérement, un indépendant.

F. F.

Si vous voulez en savoir davantage

Un ouvrage sur Liotard a été publié en 1897 par Humbert, Revilliod et Tilanus (Amsterdam, Genève). François Fosca a consacré un livre au peintre genevois. (Paris, 1928.)

Femme turque et son esclave. *Pastel. Vers 1738-40. Musée de Genève.*



Une école oubliée

PAR PHILIPPE HUISMAN

On a perdu jusqu'aux noms des portraitistes français du XVIIe promis de leur temps à une gloire impérissable

Quand, au second acte du Misanthrope, la Célimène de Molière veut montrer son talent à tenir salon, éblouir ses soupirants par les grâces de son esprit, elle s'amuse à brosser des portraits d'ailleurs plein de verve et sans doute cruellement exacts. Car le portrait est, dans la France du XVIIe siècle, à la mode comme il ne l'a jamais été. Madame de La Fayette crée le Roman psychologique, Racine et Corneille transforment l'histoire antique en une série de conflits de la raison et du cœur, Molière parti de la farce, écrit des comédies de caractère, le duc de La Rochefoucauld publie ses Maximes et La Bruyère ses Caractères. Même Descartes fonde toute sa métaphysique sur l'introspection psychologique. Rien de plus intéressant que l'histoire du portrait à cette époque car, en elle justement, l'histoire et l'art se rejoignent : Louis XIV, Molière, Colbert, Turenne et Mademoiselle de La Vallière sont les héros de cette étude comme les peintres qui les ont (ou ne les ont pas) représentés, Champaigne, Lebrun, Mignard, Lefebvre, Nocret.

Attributions hasardeuses

Or, par un de ces paradoxes dont l'Histoire est familière, l'œuvre des portraitistes contemporains, de certains des plus illustres génies de l'histoire française, des peintres d'une époque où le portrait était très à la mode, est extrêmement mal connue. Il n'y a pas de pages blanches dans les Histoires de l'art au chapitre du Portrait français du XVIIe ; mais on peut le regretter : car notre ignorance se trouve masquée depuis longtemps par des hypothèses et de fausses interprétations étayées seulement par les affirmations maintes fois répétées — jamais motivées — mais toujours plus péremptoires des générations successives d'historiens d'art. Ainsi le plus célèbre portrait de Molière, gloire du Musée de la Comédie Française, ne peut être, quoi qu'on dise, attribué en toute certitude à aucun artiste et les documents n'inclinent guère à confirmer l'attribution actuelle pourtant présentée partout depuis un siècle comme certaine. Le cas des grands peintres du XVIIe siècle est le suivant : nous connaissons leurs noms, nous savons par des témoignages contemporains quel était leur talent, nous avons même parfois la liste de leurs œuvres ; mais, le plus souvent, nous ne savons pas où celles-ci se trouvent et nous découvrons sous leurs noms exposées dans des Musées, reproduites dans des ouvrages sérieux, des œuvres certainement apocryphes. Au XVIIe siècle, Pierre Mignard était plus célèbre que son ami Molière : c'était le plus grand portraitiste de son temps. On se ferait à peu près une idée de la manière dont nous connaissons aujourd'hui l'œuvre de Mignard en imaginant un Molière dont toutes les pièces auraient disparu à l'exception du Tartuffe et de l'Etourdi mais à qui Lanson, Brunetière et Faguet, les historiens traditionnels de la littérature, auraient attribué pêle-mêle Bajazet, Agésilas, les poèmes de Voiture et ceux de l'abbé Cotin...

Comment a-t-on pu en arriver là ?

L'école des portraitistes français du siècle de Louis XV nous est bien connue. D'excellentes monographies ont été consacrées à des peintres aussi secondaires que Tocqué ou Aved, l'œuvre de Marie Victoire Lemoine et de Mlle Loir nous est plus familière que celle de Louis Lenain. Divers facteurs ont joué en faveur du XVIIIe déjà plus proche. De grands écrivains doublés de véritables amateurs ont su créer sous Napoléon III une vogue qui ne s'est pas démentie. Le XVIIe n'a pas eu ses Goncourt. Pourtant le réalisme de Jules et Edmond de Goncourt, de Zola, de Courbet, même de Baudelaire s'apparentait plutôt — comme le sentit un critique de moindre renom, Champfleury — au style Louis XIV qu'au style Louis XV. Mais les modes historiques s'alimentent parfois de contrastes. Ainsi ces bourgeois émules des Goncourt sous le Second Empire et la Troisième République prônaient malgré leurs vies laborieuses, leurs préoccupations généralement terre à terre, la « douceur de vivre » dans la haute société brillante et vaine d'avant la prise de la Bastille. En outre, les modes se propagent en peinture bien autrement qu'en littérature : tout le monde peut lire Molière, Voltaire, Stendhal, dans des éditions à 100 francs et les œuvres des auteurs passés de mode sont consultables gratuitement dans toutes les bibliothèques. A l'opposé les collections du Louvre offertes à notre curiosité ont été réunies par quelques milliardaires — les anciens rois de France — et complétées grâce à la munificence de donateurs un peu moins riches. Un peintre même ancien dont les œuvres n'ont pas plu ou ne plaisent pas aux élites de la richesse risque de sombrer dans un irrémédiable oubli car ses toiles sans valeur, donc encombrantes, finiront bien par être détruites. Même les directeurs de musées ont pour règle d'acheter surtout les peintures en vogue parmi les milliardaires : n'a-t-on pas vu récemment l'un des plus importants musées du monde liquider des tableaux de l'école de Barbizon, victime peut-être passagère, d'une mode spéculative ?

Promesses de découvertes

Ainsi en deux siècles d'oubli bien des Vermeer avaient disparu jusqu'à la redécouverte du maître de Delft par le critique français Thoré-Burger. En trois siècles un nombre plus important encore de Deruet, de Bourdon, de Tournier ont pu s'égarer. Les éléments dispersés, même s'ils sont difficiles à interpréter sont encore heureusement assez nombreux pour permettre aux chercheurs contemporains de tenter la reconstitution d'une école artistique injustement oubliée...

Quand on parle du portrait français au XVIIe siècle dans une histoire de l'art, trois noms sont tout d'abord cités : Champaigne, Largillière et Rigaud. Or les deux derniers, morts respectivement en 1746 et 1743, ont produit la plus grande partie de leur œuvre au XVIIIe et le premier est né à Bruxelles. Philippe de Champaigne artiste habile et fécond a peint effectivement les effigies officielles des princes et des bourgeois français sous le règne de Richelieu et celui de Mazarin. Son incontestable don de la ressemblance, son adresse extrême à rendre les moindres détails d'une main, d'une étoffe, l'apparentent plutôt à ces peintres de trompe-l'œil très à la mode à l'époque classique et capables de représenter sur une table des cartes à jouer ou sur les murs des statues « vraies à les toucher ». L'esprit de la

peinture française n'est pas de rechercher ces faux semblants mais d'évoquer une vie plus profonde, plus spirituelle. Malgré ses succès et sa gloire posthume, Champaigne est un artiste froid, artificiel, nordique.

Qui étaient donc les grands portraitistes français de ce temps ?

Reportons-nous par exemple à la liste des premiers membres de l'Académie royale de peinture où Lebrun avait voulu voir siéger tout ce qui comptait dans les arts en France. Voici les peintres de portraits : Juste d'Egmont, Henri et Charles Beaubrun, Testelin, Renard de Saint-André, Plattemontagne, Gilbert de Sève, Pierre Van Mol.

Ne vous effrayez pas de votre ignorance : même pour les spécialistes, ces peintres, l'élite des portraitistes de leur temps, ne sont que des noms ; on ne sait pas où sont leurs œuvres.

Il y eut, il est vrai, d'autres peintres de portraits en France au XVIIe siècle : Mignard, l'ennemi de Lebrun ne devait entrer à l'Académie que tard, à la mort de son rival. Vouet, Quesnel, Dumonstier sont disparus trop tôt. Charles Lebrun entré à l'Académie comme peintre d'histoire a exécuté des portraits qui sont des chefs-d'œuvre tels l'*Entrée du Chancelier Séguier* (au Louvre) et la *Famille du Banquier Jabach* (aux anciens musées de Berlin). Bien entendu, Poussin, admiré par tous les académiciens, mais trop indépendant pour travailler sous Richelieu ou être aux ordres de Louis XIV, n'est pas recensé comme portraitiste : il n'a peint que son propre portrait (au Louvre) ; c'est une œuvre dure, puissante où le souci de la composition l'a incité à ordonner autour du regard, sujet central du tableau, un décor dépouillé, aux lignes géométriques, étonnant pour son époque. On retrouvera les mêmes préoccupations un siècle et demi plus tard, réexprimées avec sécheresse par Ingres et David ; seul Cézanne saura encore (ainsi dans le *Portrait de Gustave Geffroy*) allier tant de science et tant de vérité. D'un grand artiste tel Georges de La Tour, on ne sait s'il peignit des portraits. Par contre un document récemment mis à jour (l'inventaire de leur atelier) présente les Lenain comme peintres de portraits autant que de scènes de genre. De fait on leur attribue traditionnellement ou spéculativement, souvent sans preuve et sans vraisemblance, quelques effigies bourgeoises. Leurs scènes paysannes sont là pour attester de la qualité de leurs portraits encore à découvrir. D'ailleurs le cas des Lenain se trouve compliqué d'une confusion supplémentaire : peintres d'intérieurs dont on connaît déjà plusieurs portraits de groupes, ils ont dû pratiquer beaucoup ce genre très en vogue au XVIIe siècle. Mais aujourd'hui la plupart de ces portraits de groupe sont présentés même dans les musées sous des titres de tableaux de genre (Corps de garde, Joueurs, etc...). Quel élève de lycée ferait la faute de baptiser le *Syndic des Drapiers*, *Avant le Souper* et ignore que *la Ronde de Nuit*



Antoine Durand : L'Entrée de Louis XIV à Toulouse avec le portrait des Capitouls. *(Musée de Toulouse). L'entrée du Roi à Toulouse le 14 octobre 1659 est commémorée dans un tableau immédiatement commandé par la Municipalité à Antoine Durand, peintre appointé par la ville. Ce qu'on lui demande avant tout c'est de peindre dans l'ordre du protocole tous les Capitouls. Il s'en tire avec esprit. Beaucoup de ces portraits d'associations ont subsisté en Flandre, en Hollande ; par contre, en France, on ne les voit plus.*

représente *La Garde du Capitaine Cock* ? Nous en sommes encore là pour l'école française.



Belle : Les Enfants Bethisy. *144×115 cm. (Musée de Versailles.) Belle, comme beaucoup de ses contemporains peint plat, cherche plus le détail amusant de couleurs que l'effet d'ensemble : le portrait reproduit ici est une image un peu naïve mais d'une fraîcheur séduisante.*

Aussi faute de pouvoir, dans le désordre de nos connaissances, juger l'œuvre de chaque portraitiste, mieux vaut essayer de comprendre l'esprit qui présidait au XVIIe siècle dans la société parisienne ou provinciale, dans les cercles artistiques, à la création de tant d'œuvres dont on peut certes admirer l'originalité et la puissance, avant d'en avoir percé tous les mystères historiques.

Aujourd'hui un portrait peint est d'abord une œuvre d'art, ornement d'un salon, d'une galerie. Au dix-septième, ce n'était souvent encore qu'un document. Depuis la vulgarisation de la photographie, il faut faire un effort pour imaginer l'époque où l'on ne pouvait conserver le souvenir durable d'une beauté passagère ou obtenir l'image officielle d'un puissant protecteur sans avoir recours au peintre de portraits.

Le portrait dans la vie quotidienne

Aussi le portrait peint était-il alors beaucoup plus courant que de notre temps. Les nobles, les bourgeois aisés (l'art n'existait pas pour le peuple) se faisaient portraiturer pour quelques livres tournois (quelques milliers de francs 1956) chez le peintre en boutique, chez l'un de ces portraitistes itinérants, originaires souvent des Flandres, qui exerçaient leur talent de ville en ville. Ils payaient plus cher, bien entendu, chez un artiste à la mode. Son caractère utilitaire rapprochait la peinture de portrait des travaux d'artisanat. A l'époque classique néanmoins, elle n'est déjà plus confondue avec la peinture d'enseignes même avec la peinture de fleurs et de natures mortes.

Le XVIIe est justement l'époque où les artistes accèdent en France — avec deux cents ans de retard sur leurs confrères italiens — à la fortune ou à l'aisance, aux honneurs ou à la gloire. Les peintres de sujets religieux et mythologiques (on disait alors peintres d'histoire) sont les plus avantagés. Mais beaucoup peignent des portraits et ils entraînent les portraitistes dans leur ascension. Pourtant, au début du siècle, les artistes les plus connus négligent généralement de signer les portraits dont ils sont les auteurs. C'est un trop mince titre de gloire. Sous Louis XIV au contraire le portrait est de plus en plus



« historié ». Sa technique tend à se confondre avec celle de la peinture d'histoire ; son importance aussi.

Tour à tour, deux rois de France, Henri III et Henri IV meurent assassinés. C'est un signe des temps. Les guerres de religion ont supprimé en France toute vie sociale organisée. La cour, si brillante encore sous Henri II, se disperse pendant les règnes



Tournières : Le Souper d'Auteuil. *65×82 centimètres. (Musée de Versailles.) Méprisés, les portraits XVIIe ont souvent perdu leur état civil. On ne sait plus les noms des modèles : les portraits de groupe, courants sous Louis XIV finissent par s'intituler tableaux de genre. Tel eut été le sort de l'aimable* Souper d'Auteuil, *triple portrait de Crébillon le dramaturge, Dufresny, éditeur du Mercure galant et Bodin, médecin de Louis XIV, si un document ne l'avait arraché à l'oubli.*



de ses enfants. Trente années durant, les seigneurs ont pris l'habitude de se préoccuper davantage d'arquebusades et de coups d'épée que de tableaux et de statues. Et, en matière d'art, la bourgeoisie se contentait encore d'imiter la noblesse. La peinture de portraits est bien entendu victime des désordres. Pendant la guerre civile les tableaux les plus souvent exécutés sont ces petits panneaux généralement présentés aujourd'hui comme les œuvres de Clouet et de Corneille de Lyon. Bien entendu, malgré leur fécondité ni les Clouet, ni les Corneille de Lyon n'auraient pu peindre tous les tableaux dont ils sont devenus par la grâce des historiens modernes les pères abusifs. D'ailleurs bien des personnages représentés dans « leurs » œuvres sont habillés selon des modes de plusieurs décades postérieures au décès de ces artistes (vers 1570). Il s'agit là en réalité d'une confusion entre des peintres et un genre de peinture, car bien des « Corneille de Lyon » ont été exécutés en France jusque dans la première moitié du XVIIe. Daniel Dumonstier mourra après Louis XIII et ses portraits au crayon étaient très appréciés sous son règne ; combien sont cependant encore attribués à Clouet ?

Une exacte ressemblance

La plupart des portraits XVIIe restent assez proches par l'inspiration des Corneille de Lyon. L'usage de la toile comme support permet de donner au tableau des proportions plus conséquentes, mais le fond est dépouillé, et la pose du modèle représenté en buste, légèrement de trois quarts ou de face, reste presque invariable ; l'habit est indiqué trop succinctement pour

▲ *Jean Nocret :* L'Olympe ou la famille de Louis XIV. *298×419 cm. (Musée de Versailles.) La mythologie n'est pas encore ici cette flatteuse convention dont disposeront les peintres de Louis XIV pour gratifier d'un charme divin la créature la plus disgraciée ; c'est au contraire un langage allusif et subtil qui permet d'évoquer avec réalisme les vérités les moins protocolaires. De droite à gauche : la grande Mademoiselle aux amours tumultueuses est en Diane. Louis XIV-Apollon domine son épouse Marie-Thérèse, laide, effacée. Près d'Anne d'Autriche, Flore triomphante, debout entre Louis XIV et Monsieur, frère du Roi, son époux (la plus sotte femme du monde disaient de lui Clermont-Tonnerre et Saint-Simon), c'est Madame, Henriette d'Angleterre. Avant d'être immortalisée par Bossuet, elle avait aimé son beau-frère beaucoup plus que son mari.*

Nicolas de Largillière : La Belle Strasbourgeoise. *(Collection particulière.) Dans ce tableau considéré comme son chef-d'œuvre, le peintre de transition qu'est Largillière (1656-1746) se montre un portraitiste du XVIIe siècle : l'habileté de la composition, l'élégance de la pose n'excluent pas le souci du détail réaliste et l'expression du regard reste le sujet essentiel du tableau.*

donner au peintre l'occasion de prouesses techniques. Tout concourt à donner à l'œuvre un caractère sobre, sérieux : l'intérêt se concentre sur la figure du modèle représenté avec une exactitude scrupuleuse et surtout sur le regard. Les clients demandent non une réussite artistique mais une exacte ressemblance ; par force et par goût, la psychologie reste la principale étude du portraitiste français.

En cent ans et selon les personnalités des peintres, cette formule évoluera. Les portraits bourgeois, sobres, discrets, chefs-d'œuvre d'observation et de vie où toute l'œuvre s'oriente vers les yeux du modèle gardent une véritable originalité.

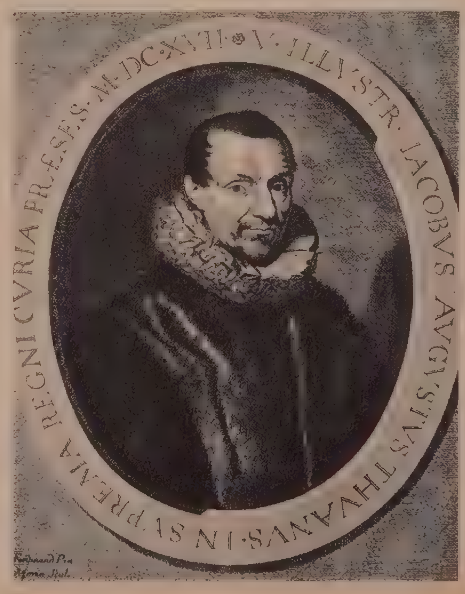
La paix et la prospérité revenues, ces portraits se multiplient. Tandis que les peintres du roi et des grands décorent leurs chapelles et leurs châteaux, les bourgeois ont leurs artistes attitrés. Les corporations, les grandes associations consacrent d'importantes ressources à se faire peindre. La série de portraits d'échevins conservés à Toulouse montre la continuité des goûts bourgeois : indifférence à la composition, attention amusée au moindre détail d'un visage ; Jean Chalette reçoit 700 livres pour peindre les échevins de 1622 ; André Lèbre 600 livres pour représenter ceux de 1692. Du début à la fin du siècle, la mode du portrait n'a guère plus changé à Toulouse que le tarif des portraitistes.

La plupart des villes de France ont eu des portraitistes locaux réunis du Nord au Sud, malgré des formations opposées, par ce même réalisme psychologique, simple et spontané : Claude Deruet à Nancy, Bellegambe le jeune à Douai, Paul Mignard à Lyon, Ninet de Lettin à Troyes, Richard Tassel à Langres, Brocard en Avignon, Laurent Fauchier et François Puget à Aix, Gabriel Revel à Dijon, Mathieu Gabriel et Claude Bouis à Marseille et tant d'autres moins connus encore ou dont les noms sont peut-être perdus à jamais. Ainsi sont nés dans les provinces bien des chefs-d'œuvre de vérité et de spiritualité en marge de la rapide et brillante évolution artistique dont la cour de Versailles était le théâtre.

Des agréments mythologiques

Grâce à Richelieu le pouvoir royal s'est affirmé et avec la paix intérieure les relations sociales ont repris à Paris de plus en plus d'importance. Les Femmes savantes et les Précieuses ridiculisées par Molière sont le signe d'une vogue nouvelle de la littérature et de l'art. Sous Louis XIV tout ce qui compte en France prend l'habitude de venir à Versailles : la vie de Société avec les jeux de l'étiquette, les jeux d'argent, les jeux de l'esprit, l'art et les fêtes devient l'occupation unique ; le bon ton sera d'ignorer le souci matériel et de ne voir dans l'événement le plus grave que l'occasion d'une manifestation artistique. Le temps n'est pas loin où l'on dira à la cour de France : « Je suis fâché de la perte de cette bataille ; la chanson qu'on en a faite ne vaut rien ». Cette tendance à fuir les réalités, à se passionner d'art — les plus riches collectionnent — a une influence décisive sur la peinture de portraits. Elle reste extrêmement à la mode, mais l'image exacte et simple encore appréciée en province semble insuffisante. Quand la Marquise de Sévigné fait exécuter son portrait au pastel par Nanteuil, elle n'en parle même pas dans sa correspondance : c'est à ses yeux une œuvre bien trop secondaire. Représenter son modèle n'est plus pour le peintre que le prétexte et le motif central d'une composition plus importante. Simon

1



Vouet, Philippe de Champaigne cherchent déjà sous le règne de Louis XIII les agréments mythologiques propres à solenniser

2

leurs portraits, mais le Louis XIII de Champaigne (au Louvre) n'est au physique pas plus flatté que l'Henri IV de Caron ou le Charles VII de Fouquet ; seule la Victoire qui le couronne, femme bien en chair et néanmoins ailée, atteste des intentions de l'artiste de rejoindre la peinture d'histoire. Plus habiles, plus évolués, les contemporains de Louis XIV sauront adapter au portrait les règles de composition en vigueur dans le tableau religieux et trouver dans l'aimable convention d'une mythologie de théâtre le moyen d'évoquer discrètement et avec dictinction, les vices comme les qualités de leurs modèles. Pierre Mignard portraitiste préféré par Poussin, formé par les maîtres italiens est le véritable initiateur de cet art élégant. Mais il ne se départit jamais de la volonté d'être vrai ; peintes par lui, Madame de Maintenon et Anne d'Autriche sont aussi laides qu'elle pouvaient être.

Faire faire son portrait par l'un des



3

grands peintres à la mode devient un rite solennel. Cela coûte très cher. Le roi, les princes et tous ceux qui veulent sembler l'être paient parfois jusqu'à dix mille livres (quatre millions de francs 1956) leur effigie en pied. Le musicien Marc-Antoine Charpentier, parcimonieux et perspicace, parviendra, il est vrai, à obtenir le sien pour le prix plus modique de onze livres (cinq mille francs) mais il s'est adressé à un jeune plein d'avenir Hyacinthe Rigaud.

La Marquise de Sévigné surveille de très près Mignard auteur du portrait de sa fille, Madame de Grignan. « J'ai été tantôt chez Mignard ... il peignait Madame de Fontevrault que j'ai regardée par le trou de la porte ; je ne l'ai pas trouvée jolie ... Les Villars étaient à ce trou avec moi : nous étions plaisantes. » Le portrait de Madame de Grignan terminé,

Les gravures sont les « fossiles » qui permettent de reconstituer l'œuvre des portraitistes oubliés car les graveurs prennent généralement soin de signaler le nom du peintre dont ils ont copié le tableau. Nous reproduisons ici six estampes d'après six portraitistes méconnus.

1. *Louis Elle (1612-1689), l'un des fondateurs de l'Académie, en fut exclu par Louis XIV après la Révocation de l'Edit de Nantes pour n'avoir pas abjuré le protestantisme. Comme son fils après lui, il signe modestement ses portraits du prénom de son père Ferdinand, artiste flamand de petit renom venu en France au début du règne de Henri IV.*

2. *Antoine Masson (1636-1700) est seulement connu aujourd'hui comme graveur. Cette estampe signée « Masson pinxit » révèle qu'il fut aussi un charmant peintre d'enfants.*

3. *Claude Lefebvre (1632-1675) est sans doute l'un des plus remarquables portraitistes français. Les éloges de ses contemporains se trouvent justifiés par son admirable portrait de Colbert conservé au château de Versailles ; les nombreuses gravures d'après ses tableaux disparus suffisent pour deviner l'homogénéité et l'exceptionnelle qualité de son œuvre. Sévère, puissant, ironique, il peut être considéré comme le Franz Hals français.*

4. *Pierre François (1606-1654) s'appelait en réalité Peeter Franchoys. Né à Malines, comme beaucoup de ses compatriotes il vint en France chercher fortune. Il francisa son nom mais son art n'en resta pas moins flamand.*

5. *Jean Nocret né à Nancy en 1615, mort à Paris en 1672, contemporain et compatriote de Georges de la Tour, ami de Poussin, chercha la formule d'une peinture académique moins pompeuse et plus familière. Il était l'un des théoriciens de la peinture d'histoire et son enseignement était apprécié.*

6. *Charles (1604-1692) et Henri (1603-1677) Beaubrun étaient seulement cousins mais, comme les Lenain, ils travaillaient ensemble. Fils et petit-fils de peintres, ce sont typiquement des artistes de cour : ils ont des titres, des fonctions honorifiques, brossent des décors, organisent des fêtes, peignent les portraits de tous les grands. Que sont devenues aujourd'hui les innombrables effigies officielles sorties de leur atelier ?*

4



5



6



se pose le problème des copies : l'usage se répand d'en donner à tous les intimes ou de leur permettre d'en faire exécuter.



Antoine Rivalz : Le Garçon apothicaire des Cordeliers. *(Musée de Toulouse.) Sobre et vrai, ce portrait de Rivalz, peintre provincial négligé, évoque Lenain, annonce Chardin.*

Généralement intervient ensuite le graveur chargé de reproduire au moins la tête du modèle. Les amis moins proches se formaliseraient de ne pas recevoir la gravure, et les clients, les protégés d'un grand personnage n'oseraient éviter d'avoir son effigie gravée, accrochée au mur de leur salon.

A la fin du règne de Louis XIV les deux portraitistes les plus en vogue, Largillière et Rigaud ont un atelier avec plusieurs aides. Les commandes sont si nombreuses qu'ils chargent leur collaborateurs spécialisés de peindre tels détails de costume ou de paysage. L'importance de leur production les incite à se plagier eux-mêmes et à reprendre parfois de tableau en tableau une composition identique : néanmoins Rigaud, comme Largillière, reste un vrai portraitiste du XVIIe par son goût profond de la psychologie, de la vérité, par son incapacité à flatter ses modèles comme ce sera bientôt la règle au siècle de Louis XV ; on se plaignait d'ailleurs des « cruelles ressemblances » de Rigaud. L'une de ses modèles regrettait de ne pas retrouver dans son portrait toute la fraîcheur de son teint. — « C'est étonnant, répondit Rigaud, mon rouge vient pourtant du même marchand que le vôtre. »

A l'époque où Rembrandt en Hollande exprime dans ses portraits le mystère, le tragique de notre vie, où le Guide et le Dominiquin s'abandonnent en Italie aux plus séduisantes, aux plus habiles conventions, où Vélasquez évoque avec puissance et cruauté les ridicules des Grands d'Espagne, où Rubens en Flandre témoigne de la même science de la couleur et de la composition, de la même insouciance pour le sujet, dans ses portraits et dans ses tableaux religieux et mythologiques, la France voit éclore une école de portraitistes curieusement indifférents à ces illustres exemples.

Aucun des peintres français du XVIIe n'a l'écrasante supériorité de Rembrandt, de Vélasquez ou de Rubens. Tous ensemble ils ont su cependant créer et préserver un certain esprit de la peinture : le goût et le respect de la personnalité, l'attention au regard, l'indulgence, la sympathie pour les travers les moins excusables de la nature humaine, un rare souci de la vérité teinté d'une ironie sans méchanceté, enfin le sens de la vie. Le portrait XVIIe français de plus en plus habile, composé de plus en plus comme une peinture d'histoire, reste avant tout un document psychologique. Ainsi les œuvres exécutées par les artistes les moins doués évoquent toujours des personnages connus, familiers : simples et sincères les portraits du Grand Siècle semblent tout naturellement représenter les ancêtres de ceux qui les possèdent ou de ceux qui les admirent.

Oublié, dispersé, méprisé, l'ensemble de l'œuvre connu de ces portraitistes est encore un incomparable témoignage humain. Si la Comédie Humaine du XIXe siècle a été écrite par un romancier, celle de notre époque peut-être par les Chaplin et les René Clair, les portraitistes de Louis XIII et de Louis XIV avaient peint celle de leur temps. Les caprices de l'Histoire en ont laissé seulement subsister, comme de certains textes littéraires antiques beaucoup plus illustres, quelques vestiges. Mais ces pertes ne sont pas irrémédiables.

A travers l'œuvre des écrivains contemporains où, de Molière à Saint-Simon, souffle le même esprit, au hasard des collections publiques et privées, des greniers et des magasins de brocanteur où se dissimulent les peintures oubliées, chacun peut partir à la recherche des innombrables feuillets arrachés à ce livre captivant qui racontait les Français du Grand Siècle.

Si vous voulez en savoir davantage

Quatre musées : Le Louvre, Versailles, Carnavalet et Chantilly possèdent les plus riches collections de portraits du XVIIe français. Mais, on en trouve dans tous les musées de province et même dans beaucoup d'édifices anciens (mairies, châteaux, etc.) car les tableaux tenus pour sans valeur y sont souvent restés. Il n'existe pas encore d'ouvrage de synthèse consacré au sujet. On trouvera le plus grand nombre de renseignements utiles dans le catalogue de l'exposition « Les Peintres de la Réalité », par Charles Sterling (Paris, 1934), dans « le Caravagisme européen » par George Isarlo (Aix, 1941) et « La Peinture française... de 1690 à 1721 », par P. Marcel (Paris, 1906). Une bibliographie récente et pratique figure dans l'Histoire de l'Art de P. Lavedan, Tome II, pp. 436 à 441 (Paris, 1950).



▲ *Gobert :* Marie-Adélaïde de Savoie, *76×60 centimètres (Musée de Versailles.) La jeune Princesse est peinte devant le grand Canal et les jeux d'eau de Fontainebleau aujourd'hui disparus. Une sincérité naïve, méticuleuse fait le charme des œuvres de maîtres secondaires : voici une jolie image du Grand Siècle.*

Pierre Mignard : Portrait de la Duchesse du Maine, enfant. *132×96 cm. (Musée de Versailles.) Aujourd'hui, tous les portraits de femmes en costume Louis XIV sont des Mignard ; ce peintre est devenu le père abusif de plusieurs milliers de tableaux de tous les temps et de tous les pays. En fait, on connaît seulement une trentaine d'œuvres certaines de Pierre Mignard. Ce portrait merveilleux d'élégance et d'habileté justifie l'engouement de la cour du Roi Soleil.* ►

Pages 26-27, Hyacinthe Rigaud : Portrait de Marie Serre, mère de l'artiste. *81×101 cm. (Musée du Louvre, Paris). Portraitiste officiel de Louis XIV puis de Louis XV, Rigaud eut sans doute toujours la nostalgie du réalisme pratiqué par tous les artistes dans sa jeunesse. Dans cet admirable portrait de sa mère, il se montre tout à fait lui-même.*





Hyacinthe Rigaud :
Portrait de la mère
de l'artiste.





Gilioli

PAR MICHEL RAGON

Cet ancien ouvrier forgeron est devenu un des sculpteurs les plus en vue de la jeune école de Paris

A Paris, derrière la gare Montparnasse s'étend encore une sorte de campagne, avec des maisons basses, des rues étroites coupées de fondrières ; un quartier silencieux et demi-désert, car il est condamné depuis longtemps à être nivelé pour faire place à des rails et des aiguillages. Une rue porte un nom champêtre : rue du Moulin de Beurre. Des artistes y vivent dans des ateliers si inconfortables que même des squatters n'en voudraient pas.

Lorsque j'ai connu Gilioli, au début de 1946, lors de sa première exposition Galerie Breteau, il habitait avec sa femme cette vieille cité délabrée et leur dénuement était aussi total que celui des murs gris. Depuis, s'il a conquis son style, un public et la notoriété, il n'a pas quitté l'atelier qu'il occupait déjà en 1935, alors qu'il était étudiant à l'Ecole des Beaux-Arts. Il s'est contenté de le rendre confortable et va travailler certaines de ses pièces dans un second atelier qui se trouve rue du Moulin Vert.

Lorsque l'on pense à la « jeune sculpture » contemporaine, Gilioli est aussitôt l'un des premiers noms qui viennent à l'esprit. Comment se situe-t-il dans ce grand bouleversement des formes, dans leur éclatement plutôt, qui caractérise l'art du XXe siècle ? Tout d'abord, disons que Gilioli n'a aucunement été touché par l'un des grands événements de la sculpture moderne, c'est-à-dire l'emploi du métal comme matériau. Et cela peut paraître d'autant plus étonnant que cet artiste est un ancien ouvrier forgeron. Mais jamais sans doute un homme et une œuvre n'ont présenté un contraste plus absolu. Grand, costaud, avec des mains énormes de terrassier, des yeux naïfs sous une chevelure bouclée de pâtre provençal, une allure de prolétaire du bâtiment, Gilioli devrait logiquement tailler dans la masse, des œuvres à la fois brutales et primitives. Eh bien non ! Le style de ce rude ouvrier est fait de soins patients et attentifs. Il est fin, méticuleux et précis. Les matériaux qu'il emploie de préférence (marbre, onyx, bronze doré), sont précieux. Et son art a toujours tendu à cette perfection raffinée, car déjà le sculpteur figuratif qu'il était



« La Sulamite ». Bronze poli. 1949. 25 cm.

avant 1946 était influencé par l'hiératisme de l'ancienne Egypte et la sculpture grecque primitive ; déjà ses « têtes » avaient un arrondi, un poli, qui les apparentent à ses abstractions actuelles. Il est vrai que la plupart de ses sculptures sont toujours visiblement des abstractions du corps humain. L'une et l'autre se faisant suite, elles obéissent à un rythme qui les dépouille peu à peu vers le plus abstrait.

Quel relais prend donc ce nouvel artiste dans l'évolution de la sculpture moderne ? Indiquer ses goûts, ses préférences, c'est déjà désigner ses affinités. Si l'on sait que Gilioli pense que la sculpture la plus puissante de l'époque contemporaine demeure le Balzac de Rodin, et qu'il estime davantage Renoir que Maillol, on devine déjà, par ces antécédents, l'objet de ses recherches. Ensuite, les sculpteurs qui intéressent le plus Gilioli, parmi ses aînés sont : Duchamp-Villon, Brancusi, Laurens, Gonzalez, Giacometti, Henry Moore.

Marqué par les tendances spiritualistes et puristes de l'art abstrait, Gilioli oscille néanmoins dans son œuvre entre la rigueur du signe et la sensualité sereine des formes où l'angle et la courbe s'épousent. A l'intellectualisme de ses recherches, l'ouvrier manuel qu'est demeuré Gilioli, apporte le souffle, la puissance.

En fait, Gilioli se place dans une voie traditionnelle, que ce soit par l'emploi des matériaux qui sont tous ceux de la sculpture classique, ou par la forme qui est celle d'un classique méditerranéen.

Le grand problème des sculpteurs de sa génération lui semble surtout résider dans le rattachement de la sculpture à l'architecture. Il pense que l'avenir de

« L'Ange ». Bronze poli. 1947. H. 85 cm.



« Pâquier ». Bronze poli. 1951. H. 75 cm.

l'art tend à une fusion des recherches architecturales et sculpturales.

— L'architecture n'a plus besoin d'anecdotes surajoutées, déclare-t-il. Elle devient elle-même l'unité et le mariage de la peinture et de la sculpture.

« L'architecture se nourrit depuis cinquante ans des recherches des peintres et des sculpteurs. Elle est valable si elle contient son volume, son invention, sa densité vivante : la respiration de l'homme qui est heureux autour de son travail. »

Gilioli a d'ailleurs souvent travaillé en collaboration avec des architectes et l'on peut citer parmi ses réalisations les plus importantes dans ce domaine, ses décorations au Pavillon de Paris-Match (Salon des Arts Ménagers, 1953 et 1954), ses polychromies, ses fresques pour divers locaux d'habitation, notamment la Cité Ouvrière Nerpic à Grenoble, et pour la station supérieure du téléférique de Chamrousse (Isère).

En dehors de son œuvre de sculpteur proprement dite, Gilioli s'est attaché aussi à une sorte de réhabilitation du « monument aux morts ». On sait combien les commandes des sociétés d'Anciens-Combattants de la Guerre 1914-18 ont contribué à enlaidir les places des moindres villages français. Il est tout à l'honneur des Combattants de la région de Grenoble d'avoir osé commander à Gilioli les monuments destinés à honorer leurs morts. Ainsi, Gilioli a-t-il réalisé en 1946 le Mémorial de Voreppe, en 1950 le Monument des Déportés de Grenoble, en 1951 le Monument de La Chapelle en Vercors, en 1952 le Gisant à Vassieux en Vercors. Malheureusement, une initiative de cette sorte ne pouvait manquer de soulever quelque réaction. On se souvient du scandale qui éclata lorsqu'un Préfet de la Drôme fit enlever le Monument de La Chapelle en Vercors, actuellement remisé dans le préau d'une école.

La vie de Gilioli eût fourni un très beau sujet de roman à Dickens. Né à Paris en 1911, au bord du Canal Saint-Martin, il fut emmené pour l'Italie, patrie de ses parents, dès l'âge de trois ans. Pendant toute son enfance, il ne conserva de Paris qu'un vague souvenir du métro et une mémoire plus vive des bananes.

Son père étant à la guerre, l'enfant fut, dès l'âge de six ans, initié aux travaux du soufflet et de l'enclume. Ensuite, il essaya bien de devenir coiffeur, ou menuisier, mais son destin devait suivre celui de la dure forge.



« Le Guerrier ». Bronze poli noir. 1948-1954. H. 160 cm.

Chaque jour, pendant toute la fin de son enfance, il faisait quinze à vingt kilomètres à bicyclette pour aller travailler près de Mantoue. Mal nourri,

plus souvent battu que flatté, Emile Gilioli devait garder du travail du fer un assez pénible souvenir pour qu'il ne vienne pas à l'artiste l'envie de travailler le métal.

Toujours modeste, Gilioli me disait qu'il trouvait le problème du fer le plus difficile à résoudre en sculpture, parce



Dessin. 1952.

qu'il est plus facile de faire un plein qu'un « vide très plein ». Mais je crois bien comprendre que sa méticulosité, que son goût pour le matériau précieux, vient justement d'une réaction contre cette terrible enfance et sa pauvreté. De cet enfer près de Mantoue, Gilioli n'a rapporté qu'une belle image. A la sortie de son village se trouvait une longue route, très droite. Chaque année, à la Saint Jean, il y attendait une femme, qu'il voyait venir, de très loin et qui, en passant, lui donnait une poire.

Emile Gilioli reste réticent lorsqu'il s'agit de raconter son enfance. Toutefois, il m'écrivait récemment : « En 1937, j'ai voulu chercher et connaître ma mère. Je me suis rendu directement à Santa Maria Spassa Vento, en Toscane. J'ai vu son père et son frère qui m'ont donné l'adresse du restaurant où elle travaillait à Gênes. Je me suis installé dans ce restaurant et j'ai vu ma mère me servir un plat de spaghetti. Je l'ai regardée. Nous nous sommes reconnus. Mais comme je n'étais pas sûr, j'ai demandé au patron. Je n'avais pas fini de prononcer mon nom qu'elle était dans mes bras. Malheureusement, cette tendresse de ma mère, je ne l'ai connue que deux fois dans ma vie. »

Lorsque son père, cordonnier, partit pour Nice, il le suivit, et il se mit à fréquenter les cours de l'Ecole des Arts Décoratifs tout en continuant son métier de forgeron. Puis, il changea de métier à dix-sept ans, redevenant apprenti chez un artisan sculpteur.

A vingt ans, il demanda à accomplir son service militaire à Paris et en profita pour passer le concours d'entrée à l'Ecole des Beaux-Arts. Boursier, il y fut l'élève du très académique Jean Bouché qui disait néanmoins ces paroles qui frappèrent le jeune artiste :

— Ce qui compte, ce n'est pas le modèle, c'est la lumière.

Gilioli s'en souvient sans doute encore inconsciemment lorsqu'il dit :

— La plus belle sculpture, pour moi, c'est le ciel.

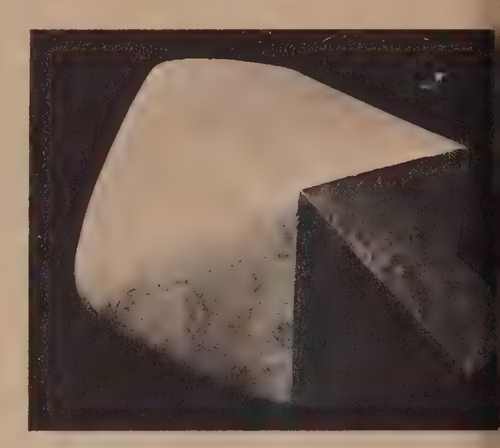
Sculpteur donc, depuis 1928, et vivant depuis 1930 à Paris, Gilioli a continué jusqu'à la guerre, influencé un moment par Malfray, sa besogne semi-artisanale de créateur. Il menait cette vie de bohème qui a surtout du charme lorsqu'on la raconte, mais qu'on ne la vit plus.

Il habita d'abord, près de la place de la République, dans un petit hôtel où les contrebandiers de tabac jouaient aux cartes avec les douaniers. Puis, avec deux copains, il s'offrit une chambre au Quartier Latin, se nourrissant surtout de croissants, des croissants rassis qu'il achetait à moitié prix et que finalement la boulangère finit par lui donner gratuitement tous les matins.

En 1933, il fit une autre rencontre providentielle, celle du peintre Vénard, son voisin de chambre rue de Seine. Celui-ci étant le fils d'un boucher lui refilait des bifteaks.

En 1937, Gilioli, barbu, chevelu, et toujours élève de l'Ecole des Beaux-Arts, passait tous les jours devant la vitrine de la Librairie Le Divan derrière laquelle son propriétaire Henri Martineau, le plus grand stendhalien vivant, annotait son auteur favori. Mais l'ancien forgeron n'était guère ému de ce docte voisinage. Ce qui retenait son attention, derrière les livres, c'était une jeune vendeuse d'allure méridionale. Un jour qu'elle se trouvait près de l'église Saint-Germain-des-Prés, il l'invita à déjeuner au Bouillon de la rue de Buci. Elle hésita comme il est d'usage, se décida enfin à accepter et, depuis, elle et lui ne se sont plus quittés.

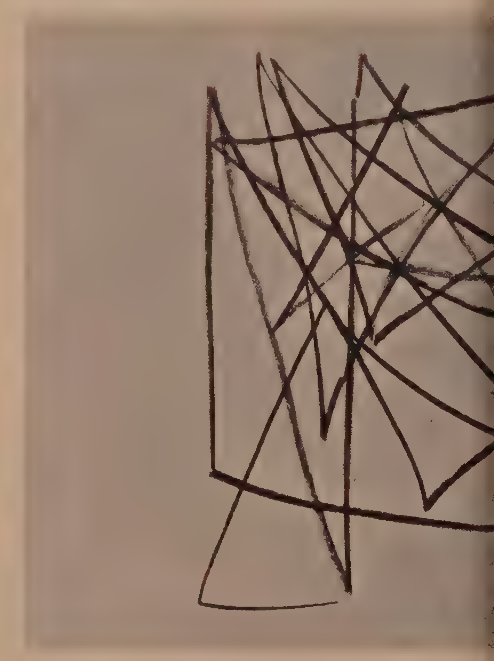
Le jeune ménage débuta socialement avec un lit acheté d'occasion à un copain, un tub acquis pour quinze francs au Marché aux Puces et une



« La Sphère ». 1947. H. 75 cm.

cafetière. Il leur restait dix-sept francs pour la noce.

Vendeur de journaux, modèle sur la recommandation de Despiau, aide chez des sculpteurs possédant des commandes, Gilioli se faisait dessinateur portraitiste au Jardin du Luxembourg et à la sortie du Musée du Louvre, crayonnant des têtes d'enfants que les mères lui achetaient parfois pour cinq francs.



Dessin. 1951.

Gilioli et sa femme se souviennent encore avec émerveillement d'un curieux

individu qui, à cette époque famélique, leur avait apporté quatre cents francs pour que le sculpteur écrive dans la glaise, de son écriture naïve, les noms des différentes batailles de la guerre de 1914-18.

Mobilisé en 1939 et envoyé sur le front des Alpes, il devait rester vivre, de 1940 à 1945, dans la région de Grenoble. C'est là qu'il allait se révéler à lui-même. Non seulement le célèbre conservateur du Musée de Grenoble, André Farcy, lui ouvrit les yeux sur l'art actuel, mais le peintre Henri Closon, qui avait connu Mondrian, lui révéla les antécédents de l'art abstrait.

— J'ai vu les œuvres de Brancusi, de Gonzalez, de Duchamp-Villon, me dit-il. J'ai compris les apports qu'ils avaient faits. J'ai essayé d'être le fils de ces gens-là. Sans oublier les Egyptiens, les Kmers, les nègres...

Les premiers encouragements lui vinrent d'amateurs de Grenoble, les premières commandes d'architectes de l'Isère. Parmi ces amateurs, citons Giono, qui lui acheta une « Danseuse » en pierre et des dessins, à un moment où l'artiste, malade et sans argent, se trouvait dans une de ses périodes les plus critiques. Revenu à Paris en 1945, il trouva son atelier vidé de ses meubles et empli de caisses des Chemins de Fer. La fameuse question de l'expropriation



Gilioli dans son atelier de la rue du Moulin de Beurre où il habite depuis 1935. Au fond « La Barque du Pêcheur », tapisserie de 1951.



du quartier était revenue à l'ordre du jour. Gilioli, qui ne savait pas où coucher, demanda l'autorisation de mettre seulement un lit dans son atelier. Puis il poussa un peu les caisses. Enfin, peu à peu, il réoccupa complètement les lieux.

Surtout lié d'amitié avec les peintres abstraits Poliakoff et Deyrolle, il partage avec le premier certaines préoccupations relatives à la forme et aussi une curieuse inaptitude au langage parlé (en français, du moins).

Participant désormais à la plupart des expositions d'art abstrait en France et à l'étranger, Gilioli conquit rapidement une place importante dans ce qu'il est coutumier d'appeler « la jeune sculpture » et qui est tout bonnement la sculpture actuelle. A l'actif de son œuvre, on peut compter aujourd'hui cent cinquante sculptures, dont dix pièces importantes (ses bronzes sont exécutés par André Susse) ; dix-sept tapisseries dont les cartons ont été tissés depuis 1949 par Raymond Picaud d'Aubusson ; cinq tapis réalisés au Maroc ; et un grand nombre de dessins qui, à eux seuls, constituent une œuvre graphique remarquable. Des sculptures de Gilioli figurent au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, à la Tate Gallery de Londres, au Musée en plein air Middelheim d'Anvers.

Quand, en 1942-43, Gilioli se mit à transformer la vieille maison qu'il habitait à la campagne, recreusant les fondations, coulant le béton, soudant la tuyauterie, ce travail d'ouvrier contribua à le mener vers ce que serait son œuvre de sculpteur. Le beau crépissage qu'il faisait aux murs, très large, était déjà en soi une surface de vie. Il comprit mieux alors comment, avec une surface plane, on peut également donner la vie. Aujourd'hui, il continue à comparer la forme en plâtre qu'il vient d'achever, au plan du mur. Puis, il ouvre la fenêtre et la compare au ciel. Il n'est satisfait que lorsque la croissance intérieure de la sculpture dépasse le mur. Un plâtre de Gilioli, en coupe, montre en effet une croissance de l'œuvre, exactement comme ces ondes fibreuses au cœur du bois, avec lesquelles

« La Sphère ». 1947. H. 75 cm. Au fond « Créature de l'eau ». 1949. H. 110 cm.

on peut compter les années de l'arbre. Partant toujours d'un « noyau », une de ses œuvres contient donc parfois une autre de ses sculptures, étant « poussée », si l'on peut dire, par dessus. En un tel cas, elle garde le rythme de la première.

De certaines de ses œuvres, Gilioli dit, avec une modestie un peu navrée :

— Ce n'est pas moi qui l'ai faite.

Il veut indiquer par là qu'une pierre, un galet, un rocher, voire un reflet dans l'eau, lui ont indiqué les grandes lignes de ces sculptures.

Devant d'autres, il montre une fierté étonnée. Celles-là ne lui ont pas été « données », comme il dit ; mais ce sont de pures créations abstraites de Gilioli. Il lui faut parfois cinq ou six ans de recherches pour les réaliser.

— Certains problèmes me sont donnés, insiste-t-il, d'autres pas. Mes sculptures sont travaillées dans des esprits différents. Ce sont parfois des sculptures de volonté, parfois de destruction. Le véritable espace contient une respiration et le battement d'un cœur.

Ce que Gilioli oublie de dire, c'est que les formes « qui lui sont données » ou qu'il « vole à la nature », sont toujours très proches de celles qu'il invente. Il suffit de regarder sa sculpture « La Fille du Drac », « trouvée » dans un fleuve, pour conclure que la nature n'apporte à Gilioli que ce qui est déjà son style.

Soulignons enfin l'importance capitale que Gilioli attache au « métier ».

— Un artiste, dit-il, est comme un cordonnier qui fait une paire de chaussures. Le métier compte plus que l'artiste. Je trouve une forme parce que je la travaille.

Et il me montre l'oblique d'une de ses sculptures qui, dans son projet initial, devait être droite.

— Le vrai rythme de la sculpture, ajoute-t-il, est plus fort que la volonté du sculpteur.

On voit par là combien cet artiste, cet ancien ouvrier qui est toujours resté foncièrement un manuel, vient se colleter au matériau, combien il vit avec la pierre qu'il sculpte. Mais la différence entre un véritable ouvrier et lui, c'est que le premier n'a pas à voir plus loin que le matériau qu'il taille. Gilioli est un des rares sculpteurs qui aille finir ses bronzes à la fonderie. Il les retravaille sur place et enlève parfois encore jusqu'à deux millimètres de métal en les traitant avec des limes de plus en plus fines et des papiers de verre ; poussant le polissage à une extrême perfection.

Ce raffinement, dans l'art de Gilioli, est surtout émouvant parce qu'il s'allie à la force, parce qu'il est la discipline de cette force.

Ce n'est pas par hasard, sans doute, que l'une des formes naturalistes qui apparaît le plus souvent chez ce sculpteur abstrait, est l'épaule, le mouvement de l'épaule, une épaule trapue, solide. Son « Ange » est plus proche de la « Victoire de Samothrace » que des figures chrétiennes habituelles. C'est une forme triomphante, d'une plénitude sereine. Il y a aussi dans sa sculpture inspirée du village de « Pâquier », un sens rare de la monumentalité. M. R.

Si vous voulez en savoir davantage

R. V. Gindertaël a publié deux études sur Gilioli, l'une dans l'album « Témoignages pour l'art abstrait » (Art d'aujourd'hui, Paris, 1952), l'autre dans la revue « Cimaise » (novembre 1953). On peut lire également l'article de Roger Bordier (Art d'aujourd'hui, février 1954).





Gilioli a photographié lui-même le développement dans l'espace de sa sculpture : « Etoile du Matin ». Marbre blanc poli. 1955. H. 35 cm.

« La Maison du Drac ». Marbre blanc. 1953. H. 50 cm. Au second plan « La Fleur ». Bronze poli. 1955. H. 40 cm.



Rembrandt et l'Asie

PAR WERNER HOFMANN

Pour le 350e anniversaire de la naissance du maître, nous présentons un aspect important de son œuvre connu des seuls spécialistes



Timour sur le trône. *Miniature indo-persane. (Museum für Völkerkunde, Berlin.) Ce sujet fut souvent traité par les miniaturistes des Grands Moghols. La miniature conservée à Berlin ne diffère que par quelques détails de celle de Schönbrunn copiée par Rembrandt*

Pour qui considère que la peinture n'est qu'un art d'imitation, le peintre doit rester servilement attaché à son modèle, nu, paysage ou nature morte. Cette opinion ne tient pas compte du fait que la peinture possède depuis Giotto une histoire qui se déroule selon des lois particulières. Au lieu de la nature, c'est souvent l'art qui sert de modèle à l'art : Michel-Ange médite sur les fresques de Masaccio, le Tintoret esquisse les têtes de la Chapelle Médicis, Rubens s'éprend de l'*Adam et Eve* du Titien, Watteau recrée les volumes de Rubens, Manet place son chevalet devant une *Vénus* du Titien.

Rembrandt, lui aussi, aurait sa place parmi les copistes de génie, une place même très importante. Bien qu'il n'ait jamais voyagé en Italie — on sait combien on lui a reproché cette négligence — sa curiosité l'amene à copier d'après une gravure la *Cène* de Léonard de Vinci, le fameux *Baldassare Castiglione* de Raphaël qu'il vit à Amsterdam lors d'une vente publique et la *Madonna della Sedia*. Il s'inspira de Carpaccio et de Mantegna et certaines de ses eaux-fortes cachent des éléments empruntés à Dürer. Collectionneur et connaisseur, ses intérêts dépassaient le cadre de l'art européen ; il se constitua un royaume imaginaire, hétéroclite, où le tableau italien voisinait avec l'animal empaillé, indispensable à tout Cabinet de Curiosité de l'époque.

Dans l'amas pittoresque de cette collection se trouvait un album de miniatures indo-persanes dont Rembrandt a fait quelques copies, probablement peu avant la dispersion, en 1656, des œuvres d'art et des objets qu'il avait réunis. Après cette vente dramatique, nous perdons la trace de ces miniatures, jusqu'au moment où une partie d'entre elles réapparaît, un siècle plus tard, dans un Inventaire des collections impériales de Vienne où figurent deux gros volumes comportant un grand nombre de miniatures que le goût de l'époque avait réunies un peu au hasard.

Le siècle des chinoiseries allait leur donner le cadre auquel elles lui semblaient être destinées : on en décolla un certain nombre de l'album pour les transporter à Schönbrunn où l'un des plus beaux salons, celui dit des Millions, leur avait été réservé. Les archives nous renseignent sur les frais exorbitants entraînés par la décoration de ce petit salon commandé par Marie-Thérèse en 1762. Encadrées de boiserie rocaille et groupées par panneaux, les centaines de miniatures qui le décorent n'ont pas depuis changé d'emplacement. Dans ce cadre, elles rappellent l'insouciance joyeuse d'une époque dont le raffinement fut séduit par le luxe étrange et les bizarreries énigmatiques de l'Orient.

Cette séduction d'ailleurs n'était pas un phénomène nouveau. Aussi l'intérêt porté par Rembrandt à l'art de l'Extrême-Orient n'a rien de singulier, bien qu'il diffère nettement de l'enthousiasme de la plupart des amateurs d'exotisme. On le comparerait volontiers à la curiosité de ces artistes-explorateurs de la Renaissance qui, en allant étudier sur place la civilisation musulmane, sacrifièrent davantage encore à ce goût : Gentile Bellini, appelé à Constantinople pour exécuter le portrait du Sultan ; Vermeyeen, ancêtre de Constantin Guys, suivant les aventures orientales de l'armée de Charles-Quint ; Melchior Lorichs nous transmettant ses observations en Turquie dans une série de dessins et de gravures.

Ce contact ne fut pas unilatéral. Pendant que les artistes débarquaient sur les rives du Bosphore, les marchands turcs parcouraient l'Europe de la Renaissance et celle-ci s'enrichissait des trésors des Rois Mages. Venise les accueillait à bras ouverts et les ports du Nord, ceux des Pays-Bas surtout, devenaient des points d'échange d'une extrême importance (Dürer y achetait des objets provenant de Calicut).

Au XVIIe siècle, ce contact s'intensifie encore. De puissantes Compagnies fondent des comptoirs aux Indes et les objets d'art importés se répandent dans l'Europe entière. Grâce à ses colonies et à ses navigateurs, la Hollande joue dans ces échanges un rôle des plus importants. Vivant à Amsterdam depuis 1631, Rembrandt respire l'atmosphère d'un port international, où se mêlent l'étrange et le pittoresque. Dès ses années de jeunesse, il avait montré une prédilection pour l'architecture et les costumes orientaux. On peut donc supposer qu'il connaissait bien l'art musulman et qu'il en avait eu des exemples à sa disposition. Ce qu'on sait de ses amitiés vient étayer cette supposition : en 1642, il fait le portrait du Directeur de la Compagnie des Indes Orientales ; le peintre Philip Angel, son fervent admirateur, vient à la cour du Shah de Perse en 1652 — ainsi se trouve suggérée la date vers laquelle Rembrandt dut recevoir les miniatures, peut-être de la main d'Angel.

Les copies, aujourd'hui partagées entre les plus grands Cabinets de Dessins, sont d'un charme exquis. Sur ces feuilles, Rembrandt nous offre tout ce que son art a de précieux et de discret. La tête barbue d'un Oriental, qui rappelle souvent les crayons français du XVI[e] siècle, garde sous sa plume toute sa réserve et sa noblesse hautaine.

Un seul parmi les vingt-trois dessins connus actuellement porte quelques rehauts à l'aquarelle. Un autre, celui du Shah Jahân du Louvre présente quelques notations en rouge. Juxtaposé à son pendant probable au Salon des Millions de Schönbrunn, on devine combien la plume rapide et passionnée de Rembrandt a pu se plaire à ces effets subtils (voir pages 39 et 40). Pour plusieurs raisons, le dessin des quatre Sheikhs musulmans mérite une étude à part (voir page 41). Il compte parmi les copies les plus finies et, d'autre part, il représente un des meilleurs exemples de ce que la miniature indo-persane a apporté dans l'œuvre de Rembrandt. Cette composition est intéressante également à un autre titre : la miniature, aujourd'hui à Schönbrunn, et qui a dû se trouver sous les yeux de Rembrandt, porte des inscriptions indiquant les noms des quatre personnages représentés et la date de 1037, qui correspond à l'an 1627-1628 après Jésus-Christ. L'artiste persan (ou hindou) était donc un contemporain du peintre hollandais qui, quelque trente ans plus tard, devait se pencher sur ces feuilles.

On voit ici très nettement combien Rembrandt peut rester fidèle à son modèle, lorsque celui-ci coïncide avec telle ou telle de ses recherches et comme, au contraire, il n'hésite pas à s'en libérer, quand ses préoccupations l'en éloignent : l'arbre du fond, qui surmonte les vieillards, lui a semblé digne d'être retenu, alors qu'une main du XVIII[e] siècle l'a fait disparaître de la miniature de Vienne. Par contre Rembrandt a négligé la partie inférieure du groupe. Le dessin représentant Timour entouré des dignitaires de sa cour — (ci-dessous) — reprend un autre motif de miniature en en conservant

Rembrandt : Timour sur le trône. *Dessin à la plume lavé. Copie d'après une miniature indo-persane du Château de Schönbrunn dont le thème est repris dans la miniature conservée à Berlin et reproduite page ci-contre. (Musée du Louvre. Cabinet des Dessins.)*





la composition originale. Cette image a dû tout particulièrement retenir son attention parce qu'elle lui rappelait les scènes bibliques qu'il aimait à interpréter. Pendant longtemps on a expliqué l'intérêt que Rembrandt portait aux miniatures orientales par un simple souci de pittoresque. Il se serait contenté d'en copier pour se documenter et pour trouver des détails authentiques dont il pourrait se servir dans ses tableaux et eaux-fortes bibliques. La solution que cette interprétation un peu simpliste nous propose n'est valable que pour les débuts du maître. Là, il cherche encore à animer son univers par des effets fastueux et même parfois un peu théâtraux. Le recours à l'Orient n'a d'autre objet que de rendre l'atmosphère plus féerique. Quand, à la fougue baroque, succède le règne des cadences graves et équilibrées, Rembrandt est prêt à recevoir le message secret de l'Orient ; il comprend la discrétion de son rythme et s'assimile sa monumentalité.

Ces copies, comme d'ailleurs les dessins de Rembrandt auxquels nous attachons aujourd'hui tant de prix, n'étaient guère appréciées de son temps. Le peintre allemand Sandrart, à qui nous devons des pages saisissantes sur Claude Lorrain, était parmi les premiers à juger très sévèrement la désinvolture de son contemporain hollandais. Il reprochait à Rembrandt de ne pas avoir visité l'Italie et les autres lieux où s'apprennent les règles de l'art. D'autres critiques devaient renchérir. Quand Roger de Piles dresse sa balance des peintres (dans son ouvrage *Abrégé de la Vie des Peintres...*, Paris 1669), Rembrandt reçoit 15 points pour la Composition, 6 pour le Dessin, 17 pour le Coloris et 12 pour l'Expression. L'auteur justifie ainsi ses appréciations : « Il disoit luy-même, que son but n'étoit que l'imitation de la Nature vivante, ne faisant consister cette Nature que dans les choses créées, telles qu'elles se voyent, il avait de vieilles armures, de vieux instruments, de vieux ajustements de tête, et quantité de vieilles étoffes ouvragées, et il disait que c'étoit-là ses Antiques ». Cet intérêt pour les objets procède de l'indifférence de Rembrandt envers la beauté idéale et abstraite. Groupés par le hasard, ces étoffes et ces éléments usagés sont

▲

Chevalier oriental. *Miniature indo-persane conservée au Museum für Völkerkunde, Berlin.*

Rembrandt : Chevalier oriental. *Dessin à la plume, lavé et rehaussé au crayon rouge et à l'aquarelle. (British Museum, Londres.)* ►

Page 39, Shah Jahân. *Miniature indo-persane. « Salon des Millions » du Château de Schönbrunn.*





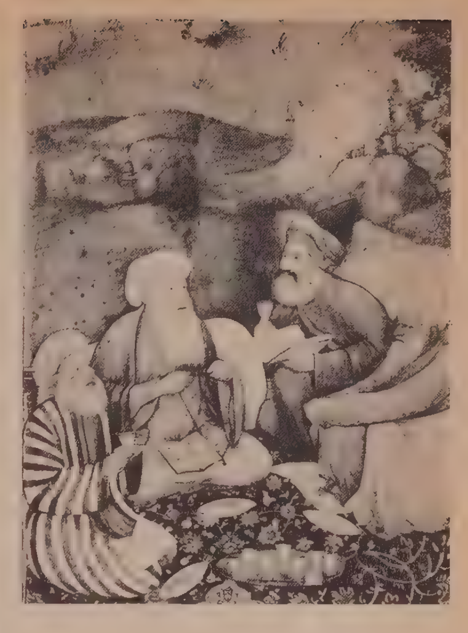
plutôt des stimulants qui assurent au peintre la présence de formes innombrables. Lui, qui retourne dans ces dessins « le même sujet d'une infinité de façons différentes, toutes plus bizarres les unes que les autres » comme disait Mariette, préfère les sensations d'une « infinité de façons différentes » aux limites de la régularité anatomique ou géométrique. Ainsi nous pouvons supposer que la stimulation que pouvait lui procurer son album de miniatures était du même ordre que celle qu'il tirait des gravures italiennes de sa collection d'estampes et des faits de la vie quotidienne. Voilà donc ce qui donne une allure extrêmement moderne aux vingt-trois copies. Chacune d'elle témoigne d'une conception de l'art très en avance sur les idées du temps. La doctrine classique dressait une échelle de sujets, dominés de haut par la peinture d'histoire. Rembrandt ne l'acceptait pas : il ne pouvait admettre qu'une scène mythologique soit conçue avec plus de soins qu'une nature morte et il dépassait le monde où la forme antique s'arrogeait le pouvoir absolu.

Il a fallu encore deux siècles pour que la règle classique soit détrônée au profit d'une idée plus large de l'idéal artistique. Aujourd'hui, nous reconnaissons dans le bric-à-brac de l'atelier de Rembrandt l'amour pour le merveilleux quotidien que notre siècle a poussé à son extrême avec les « objets trouvés » des surréalistes. « Autrefois, écrivait Flaubert dans une lettre, on croyait que la canne à sucre seule donnait le sucre, on en tire à peu près de tout maintenant ; il en est de même de la poésie, extrayons-la de n'importe quoi, car elle gît en tout et partout. »

W. H.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez sur Rembrandt : Benesch, Rembrandt's drawings (1re édit. complète, Phaidon, Londres, 1955) — Seymour Slive : Rembrandt and his critics (La Haye, 1953). Sur la miniature indo-persane : Stchoukine, La Peinture indienne à l'époque des Grands Moghols (Paris, 1929).



▲ Quatre Sheikhs musulmans. *Miniature indo-persane. (« Salon des Millions » de Schönbrunn.)*

◄ *Rembrandt :* Quatre Sheikhs musulmans. *Dessin à la plume d'après la miniature de Schönbrunn. British Museum, Londres.*

Page 40, Rembrandt : Shah Jahân à cheval, son faucon sur le poing gauche. *Dessin à la plume rehaussé d'aquarelle. 22 × 19 cm. (Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.) Copie d'après la miniature indo-persane reproduite à la page 39.*

Coup d'œil
sur les ventes publiques

PEINTURES ET GRAVURES ANCIENNES

Les dernières ventes parisiennes de l'hiver n'ont offert aux collectionneurs qu'un petit nombre de beaux tableaux anciens. Le 12 décembre, à l'hôtel Drouot, Me Boisgirard livrait aux enchères une toile attribuée à Demachy : *La Chapelle et le Château de Versailles*. Le musée de Versailles se la fit adjuger pour 220 000 fr. Quelques jours plus tard, Me Bizouard, assisté de M. Robert Lebel, obtenait 550 000 fr. pour deux portraits imités de Largillière et présentés dans des cadres Régence. Me Ader, avec MM. Catroux pour experts, livrait pour 151 000 fr. un panneau de l'école flamande, *L'Enfant à la grappe de raisins* (33×27), et pour 680 000 fr. une composition à la plume, rehaussée de lavis et de gouache, *Un ange et deux apôtres*, de l'école de Michel-Ange. Le 17 décembre, à Nice, Me Terris trouvait preneur à 206 000 fr. pour un dessin français du XVIIIe, *Le Concert de chambre*, de Portail. Enfin, dans une des dernières ventes de l'année 1955, à l'hôtel Drouot, une *Nature morte* de Peter Claesz, peinte sur bois, cotait 250 000 fr.

Pas de peintures anciennes à signaler dans les rares ventes de janvier 1956. Le 3 février, Me Dubourg et M. Pierre Lamy ont enregistré le prix de 198 000 fr. pour un portrait de Marie Leczinska attribué à Nattier. Le 6 février, au cours de la dispersion de la collection O'Conor dont nous reparlerons à propos des peintures modernes, Me Bellier a fait payer 1 350 000 fr. un panneau de l'école siennoise, *La Vierge portant l'enfant Jésus* (38×26). Le même jour, Me Alain Lemée adjugeait pour 86 000 fr. un portrait de Pauline Bonaparte, princesse Borghese, peint en 1806 par Robert Lefèvre, et pour 480 000 francs une *Scène de village*, panneau de l'école de Brueghel de Velours, qui n'avait coté que 170 000 fr. en 1950, lors de la vente, rue Drouot, de la collection de Mme W...

De plus fortes enchères ont marqué la vente effectuée chez Sotheby à Londres le 22 février. Les meilleurs prix sont allés à un panneau ovale de Rembrandt, *Portrait de la sœur de l'artiste :* 16 500 livres, et aux portrait, par Hermann Tom Ring, de la comtesse Ermengarde et de Walburg von Rietberg, adjugés 10 000 livres. Dans la même vacation furent notés les prix suivants : 450 livres pour un panneau de Monsu Desiderio, *L'Incendie de Sodome ;* 800 livres pour *Le Baptême du Christ*, par Isenbrandt ; 880 livres pour une peinture de l'école rhénane, *Portrait de Hans Hofer de Bâle* peint vers 1480 ; 1160 livres pour deux Luca Giordano, *Achille et Penthésilée* et *Le Massacre des enfants de Niobé ;* 1250 livres pour des *Fleurs dans un vase en argent* par Cornelis de Heem ; 1350 livres pour quatre vues de Venise et Rome dues à Antonio Joli ; 3800 livres pour un panneau de l'atelier de Botticelli, *La Madone et l'Enfant ;* 4000 livres pour un panneau de Salomon van Ruysdael, *Paysage de rivière.*

Le 23 février, à l'hôtel Drouot, Me Ader et MM. Catroux cédaient pour 95 000 fr. une peinture rhénane de la fin du XVIe *La Vierge et l'Enfant entourés d'angelots ;* pour 130 000 fr. deux panneaux flamands du début du XVIIIe, *Paysages de rivière avec troupeaux ;* pour 200 000 fr. une toile attribuée à Blain de Fontenay, *Femme et enfants nus dans un encorbellement de fleurs et de fruits ;* pour 280 000 fr. un dessin aux trois crayons attribué à Boucher, *La Toilette de Diane*, et pour 1 000 100 fr. une *Cour de palais animée de personnages*, exécutée à la plume et au lavis de sépia, et attribuée à Guardi.

Le lendemain, au cours de la première vacation de la vente Greffulhe, Me Ader, toujours assisté de M. Catroux, obtenait 290 000 fr. pour une grande toile d'Oudry : *Le Chasseur*, et 300 000 fr. pour des *Fleurs*, de Kny.

A Londres, le 29 février, Sotheby enregistrait d'honorables enchères dans une vente où dominait la peinture flamande. Citons : 720 livres pour un *Rivage, avec une ville et des pêcheurs*, par Teniers le Jeune ; 850 livres pour un Oiseau décoratif dans un parc, 1679, par Pieter Casteels ; 900 livres pour deux tableaux de fleurs par J.-B. Monnoyer : 1000 livres pour des *Fleurs printanières* de Jan Brueghel ; 1250 livres pour des *Fleurs* de Cornelis de Heem, et 2300 livres pour une *Perspective* de Samuel van Hoogstraeten.

Nous ne nous écarterons pas de la peinture ancienne en mentionnant ici les prix atteints en décembre dernier par quelques manuscrits à miniatures. A Londres, le 19 décembre, chez Sotheby, une Bible latine du XIIIe siècle, d'origine bolonaise, a été disputée jusqu'à 6600 livres. Elle était décorée de 88 initiales historiées, 94 initiales ornées et 81 bordures comportant des animaux et des motifs grotesques. Le 20 décembre, à Paris, Me Ader obtenait 200 000 fr. pour un livre d'heures parisien du XVe siècle, illustré de cinq grandes et de vingt-quatre petites miniatures ; 400 000 francs pour un livre d'heures romain, de même époque, avec quinze miniatures, et 520 000 fr. pour un livre d'heures rouennais, du XVe siècle également, orné de vingt miniatures d'une extrême fraîcheur.

A noter aussi la vente, chez Sotheby, à Londres, les 18 et 19 janvier, de diverses gravures anciennes. *La Promenade de la Galerie du Palais Royal*, de Debucourt, en premier état, cota 210 livres. Deux gravures de Bonnet : *L'Eventail cassé*, d'après J.B. Huet, en épreuve avant la lettre, et une *Tête de Flore* (Mme Deshayes), firent respectivement 155 et 390 livres. *L'Indiscrétion*, gravée par Janinet d'après Lawrence, en épreuve avant la lettre, fut payée 300 livres. On donna également 300 livres pour *La Petite Passion* d'Albert Dürer, dans l'édition de 1511, avec 36 bois gravés accompagnés d'un texte latin.

Le prix atteint par un tableau, un objet d'art, ou un meuble ancien, est fonction de différents facteurs qui lui sont propres : nature du sujet, état de la pièce, importance de l'ouvrage dans l'œuvre du créateur, etc... Ces éléments ne peuvent être appliqués sans risque d'erreur aux autres œuvres du même artiste ou à différents objets d'une même époque. Nous ne saurions trop recommander à ceux de nos lecteurs qui veulent connaître la valeur des œuvres qu'ils possèdent, de s'adresser à des experts agréés ou à des spécialistes qui sont seuls susceptibles de leur donner un avis autorisé.

XIXe ET TABLEAUX MODERNES

Le 19 décembre, à l'hôtel Drouot, une vente dirigée par Me Bellier avec le concours de M. Jacques Dubourg, provoquait des enchères animées. Voici quelques-uns des prix constatés ce jour-là : Terechkovitch, *Terrasse à Menton* (81×54), 200 000 francs ; Bourdelle : *La Tête de la Victoire*, bronze à cire perdue pour le monument Alvear à Buenos-Aires, 271 000 fr. ; Pissarro : *Retour au village par clair de lune*, gouache exécutée sur soie à Eragny vers 1886 (19×63), 288 000 fr. ; du même artiste : *L'Etang de Montfoucault*, pastel datant de 1874 ou 1875 (23×33), 400 000 francs ; Goerg : *Les Champs-Elysées de mon enfance*, daté de 1947 (51×50), 315 000 fr. ; Marquet : *Paysage au bord de la mer* (26×34), 400 000 fr. ; Gromaire : *Portrait de Mme L...*, 1929 (100×81), 650 000 fr. ; Degas : *Femme à sa toilette*, fusain (71×84), 730 000 fr. ; Bonnard : *Branches fleuries*, 780 000 fr. ; Corot : *En Suisse*, 890 000 fr. ; La Fresnaye : *Nature morte* (78×50), 1 320 000 fr. ; Soutine : *Sous-bois* (46×36), 1 320 000 fr. ; Matisse : *La Porte ouverte*, toile marouflée sur bois (39×33), 1 350 000 fr. ; Jongkind : *L'Arrivée au port*, panneau peint en Hollande (24×32), 1 370 000 fr..

Le 22 décembre, Me Rheims, assisté de M. et Mlle Cailac, obtenait 305 000 fr. pour un Marie Laurencin de 1935, *Jeune fille à la guirlande* (46×38) ; 460 000 fr. pour une toile de la même artiste, *Le Repos sur l'herbe*, datée de 1938 (100×100), et 150 000 fr. pour un carton de Salvador Dali, *Buste d'homme sous une arche de rochers*, 1933 (39×30).

Après la trêve du Nouvel An, pas de ventes importantes pendant plusieurs semaines. Le 30 janvier, Me Bellier disperse quelques peintures de contemporains. Notons : Cavaillès, *Jeune femme au compotier* (81×65), 110 000 fr. ; Fautrier, *Les Deux Pichets*, papier marouflé sur toile (65×81), 128 000 fr. ; Oudot, *Les Mesnuls, sous-bois* (60×81), 140 000 fr. ; Gustave Loiseau, *Bords de l'Eure*, 1920 (73×92), 140 000 fr.

Le 6 février, Me Bellier encore, avec M. et Mlle Cailac pour experts, enregistre de bons prix pour les estampes, gouaches et aquarelles de la collection Roderic O'Conor. Parmi les estampes, *Profil de lumière*, d'Odilon Redon, cote 100 000 fr. ; *L'Exécution de Maximilien*, de Manet, 102 000 fr. ; *La Petite Blanchisseuse*, de Bonnard, 166 000 fr. Plusieurs lithographies de Lautrec sont sévèrement disputées : *La Goulue et sa sœur* atteint 310 000 fr., *Napoléon*, 330 000 fr., et une épreuve de la *Chanteuse légère* rehaussée d'aquarelle s'élève jusqu'à 530 000 fr. On donne 295 000 francs pour une aquarelle de Vlaminck *Rue de village*, et 330 000 fr. pour une toile de Sérusier, *Femme au corsage rouge sur un canapé*.

Roderic O'Conor avait été un des amis de Gauguin, dont il possédait plusieurs estampes : *Manao Tupapau*, dédicacée par l'artiste, a été adjugée 250 000 fr. ; une suite de zincographies martiniquaises et bretonnes, — onze planches en tout, datées de 1889, 600 000 fr. ; un monotype de 1894, dédicacé à O'Conor, *L'Angélus en Bretagne*, 600 000 fr. ; une aquarelle sur fond monotypé, de 1893, *Baigneur et baigneuse de Tahiti*, 1 000 000 fr. (pour cette pièce, la Bibliothèque Nationale a fait valoir son droit de préemption).



Bonnard : Enfants jouant avec une chèvre. *168×130 cm. Cette peinture a été adjugée 900 000 francs au cours de la vente de tableaux modernes dirigée le 12 mars à Paris. Galerie Charpentier, par Me Maurice Rheims avec, pour experts, MM. Durand-Ruel et Dauberville.*

La plus grosse enchère de la vente O'Conor est allée à une aquarelle gouachée de Modigliani, une *Cariatide rose*, qui a trouvé preneur à 2 500 000 fr.

Le 23 février, à l'Hôtel Drouot, un *Narcisse* de Gustave Moreau n'a trouvé preneur qu'à 92 000 fr.

Me Bellier et M. Jacques Dubourg ont enregistré de meilleurs prix, le 27, avec des peintures d'inspiration ou d'exécution plus modernes. La plus forte cote est allée à un carton d'Utrillo, daté de 1912, *La Rue du Mont-Cenis* (75×115) dont on a donné 3 100 000 fr. Ont été également adjugés ce jour-là : un pastel de Degas, *Tête de femme se coiffant*, 516 000 fr. ; un Leprin, *Vase de fleurs*, 231 000 fr. ; une aquarelle de Dufy, *Paysage*, 220 000 fr.; deux Guillaumin : *Les Roches rouges*, 130 000 fr., et *Reflets dans l'eau*, 145 000 fr.; un Lebourg : *Quais de la Saine à Rouen*, 140 000 fr. ; un Quizet : *Le Champ de blé près de la ferme* (37 × 46), 126 000 fr. ; des *Fleurs*, de Valtat, 120 000 fr. ; des *Baigneurs*, de Maximilien Luce, 105 000 fr. ; et un Metzinger, *Maison au bord de l'eau* (41 × 33), 105 000 fr.

Le 29 février, Me Rheims, assisté de M. et Mlle Cailac, a vendu 200 000 fr. une toile de Derain, *La Créole* (38 × 37) ; 210 000 fr. un dessin à la plume de Dufy, Poneys au polo ; 121 000 fr. un dessin de Daumier, *Le Juge* ; et 117 000 fr. un petit dessin de Delacroix, Etude de femmes grecques. Des gravures ont été fort disputées. On a payé 90 000 fr. une épreuve en premier état de Pissarro : *Eglise et ferme à Eragny* ; 100 000 fr. une épreuve sur Chine, en premier état, d'Odilon Redon : *Les yeux clos* ; 102 000 fr., une épreuve d'essai de Signac, *Quai à Saint-Tropez*, très fortement reprise à l'aquarelle ; et 151 000 fr. une épreuve sur Japon du portrait de Mallarmé par Gauguin.

MEUBLES ANCIENS ET BOISERIES

Les ventes de meubles montrent que les amateurs continuent de réserver leurs faveurs aux belles pièces du XVIIIe. Grâce à cet engouement, MMes Giard, Motel et Ader auront pu verser un certain nombre de millions au syndic de la faillite Pajot et Cozette. Ces banquiers possédaient en effet des meubles de prix que l'on a dispersés à l'hôtel Drouot le 14 et le 21 décembre. Signalons, pour la vente du 14 décembre : un bureau, non signé, d'époque Louis XV, 860 000 fr. ; quatre fauteuils Louis XVI, signés Nadal, 500 000 francs ; une paire de petites chaises chauffeuses, fin d'époque Louis XV, portant l'estampille de Delanois, 385 000 fr. ; un petit cartel en corne verte, signé Saint-Germain, 370 000 fr. ; une salle à manger de style anglais, en acajou à garnitures de cuir vert, 365 000 fr. ; un bureau Louis XVI, avec estampille de Dester, 351 000 francs ; une bergère Louis XV à dossier cabriolet, œuvre de Boucault, 320 000 fr. ; une charmante pendule en bronze doré, en forme de vase garni d'hortensias, exécutée au début du XIXe pour Hortense de Beauharnais, 240 000 fr. (Cette dernière pièce avait précédemment figuré dans la vente Lise Deharme.)

Au cours de la vacation du 21 décembre, des meubles Empire provenant de la collection de M. Jacques Lefebvre, associé des banquiers Pajot et Cozette, ont fait également d'honorables prix : un salon en placage d'acajou, comprenant un canapé, six fauteuils, sept chaises, deux bergères et un tabouret, 420 000 fr. ; un guéridon en placage d'acajou, avec plateau en mosaïque de marbre, 750 000 francs. Du XVIIIe encore dans les ventes du 23 décembre. Me Philippe Couturier, assisté de MM. Damidot et Lacoste, obtient 216 000 fr. pour un petit bonheur-du-jour, d'époque Louis XVI, estampillé par Leleu, et 730 000 fr. pour un petit canapé corbeille Louis XV dû à Delanois. Me Delaporte et M. Bourdariat font payer 420 000 francs une petite table ovale, d'époque Louis XVI, en acajou.

En province, le XVIIIe n'est pas moins recherché. Le 17 décembre, à Nice, Me Terris adjuge pour 388 000 fr. un cartel à musique laqué rouge, d'époque Louis XV. Le 20 du même mois, à la vente des meubles du château de Solliès-Pont, les amateurs paient : 400 000 fr. une petite commode Louis XV, à deux rangées de tiroirs, en bois de placage ; 410 000 fr. une paire de canapés Louis XV ; 475 000 fr. une petite table XVIIIe à combinaisons et à six pieds ; et 750 000 fr. six fauteuils Louis XV recouverts en tapisserie.



Cette commode marquetée d'époque Louis XV, signée B.V.R.B., a été poussée jusqu'à 4800 livres, au cours de la vente effectuée du 20 au 25 février, chez Sotheby à Londres.

Avec la nouvelle année, pas de pièces marquantes avant le début de février. Le 3, à l'hôtel Drouot, Me Buzot obtient 370 000 fr. pour un cartel d'époque Louis XV, à décor chinois. Le 8, Me Couturier voit s'élever à 450 000 fr. une table ovale Louis XV-Louis XVI, en bois de placage, et à 350 000 fr. une commode Régence en placage de bois de violette. Le 10, Me Ader et les experts Damidot et Lacoste trouvent amateur à 400 000 fr. pour une bibliothèque Louis XVI en placage d'acajou, à deux portes grillagées, et portant l'estampille de Virrig. Le 22 février, Me Ader et M. Dillée font payer 900 000 fr. une table travailleuse Louis XVI, en bois de placage marqueté de cubes, et ornée de bronzes.

Mais les amateurs britanniques paient mieux encore que les acheteurs de l'Hôtel Drouot les meubles français du XVIIIe, si l'on en juge d'après les cotes relevées dans les ventes faites chez Sotheby à Londres entre le 20 et le 25 février : un bureau plat Louis XV estampillé I.D.E., 1000 livres ; une paire de tables consoles Louis XV, 3500 livres ; une commode marquetée Louis XV, signée B.V.R.B., 4800 livres !

De bons prix pourtant ont été atteints à Paris, au cours de la vente Greffuhle. Le 24, le 25 et le 27 février, soit à l'hôtel Greffulhe même, soit à l'hôtel Drouot où s'est achevée la dispersion des collections de la rue d'Astorg, on a pu noter les prix suivants : 350 000 fr. pour un bois de fauteuil sculpté, d'époque Louis XVI, portant l'estampille de Georges Jacob ; 570 000 fr. pour un guéridon Louis XVI, en acajou et bronze doré ; 700 000 fr. pour un guéridon Louis XVI à plateau de marbre vert ; 950 000 fr. pour deux bahuts de salle à manger, en placage d'acajou, en partie du XVIIIe ; 1 400 000 fr. pour un mobilier de salon en bois sculpté et doré, de style Régence, composé d'un canapé et de onze fauteuils garnis en tapisserie d'Aubusson à sujets tirés des fables de La Fontaine ; et 2 100 000 fr. pour un bureau plat Louis XVI, acajou et bronze, signé Riesener.

Les boiseries même de l'hôtel Greffulhe, vendues sur place le 25 février ont été l'objet d'enchères exceptionnelles. On a payé 2 400 000 fr. des boiseries repeintes et redorées, provenant de l'hôtel de Mouchy-Noailles, aujourd'hui disparu, qui s'élevait rue de l'Université. Datant de la fin du XVIIe, elles avaient été remaniées vers 1750 par l'architecte Antoine et le sculpteur Cauvet. Les boiseries du grand salon, blanches et or, décorées de trophées et d'instruments de musique ont trouvé preneur à 3 200 000 fr.

Le 2 mars, dans des ventes plus modestes, Me Couturier a encore obtenu 391 000 fr. pour un bureau dos d'âne, d'époque Louis XV, marqueté de vases de fleurs, tandis que Me Ledoux-Lebard adjugeait à 750 000 fr. une table Louis XV en bois de rose, estampillée par Nicolas Petit, et à 820 000 fr. une petite commode en marqueterie, d'époque Louis XV également.

TAPISSERIES

Une importante vente de tapis d'Orient et d'Extrême-Orient a eu lieu le 12 décembre à l'hôtel Drouot sous la direction de Me Rheims, assisté de MM. Trémoulet et Béchirian. Un tapis Kirman de 1863, de décor très oriental, montrant un pavillon à colonnes sur le toit duquel reposaient des adolescents, des génies sur un piédestal, des canards sur un socle, des poissons évoluant dans un bassin, etc., — tapis tissé pour un potentat persan et mesurant 425 × 295 a été payé 320 000 fr. Un Karabagh, de provenance caucasienne (375×190), décoré de grosses fleurs d'inspiration occidentale qui rappelaient le style Second Empire, a été poussé jusqu'à 380 000 fr. Deux tapis chinois exécutés vers 1850 pour un des palais impériaux de Pékin figuraient dans la même vacation. L'un, en soie et métal (285×190), portant sur un fond doré un dragon entouré de huit symboles bouddhiques, a été vendu 320 000 fr. L'autre, vieux rose et or sur fond bleu, décoré de fleurs et de feuillage,

et montrant un dragon et des phénix dans des médaillons, a coté 370 000 fr.

A Nice, le 17 décembre, Me Terris a obtenu 1 315 000 fr. pour trois tapisseries flamandes de la fin du XVIe ou du début du XVIIe, représentant des scènes de chasse.

A noter encore les ventes suivantes opérées à l'hôtel Drouot : le 24 janvier, par Me Luthringer, un tapis Kirman (380×295), 275 000 fr. Le 8 février, par Me Couturier, une tapisserie tissée d'après un carton du XVIIIe, *La Cueillette des cerises*, 385 000 fr. Le 10 février, par Me Ader et MM. Damidot et Lacoste, une tapisserie flamande du XVIIIe (305×368) représentant des femmes dans un jardin à la française, 305 000 fr. ; une tapisserie de même origine et du XVIIIe également, mais un peu plus ancienne (410×290) et montrant un groupe d'enfants autour d'un terme couronné de fleurs, 425 000 fr. Le 17 février, par Me Ader, une tapisserie bruxelloise du début du XVIIIe, représentant une chasse à courre, 315 000 fr. ; deux tapisseries des Gobelins (250 × 337), de la fin du XVIIIe, à sujets mythologiques, 535 000 fr. ; et une suite de cinq tapisseries du XVIIIe, provenant de l'atelier parisien de Raphaël de la Planche et décorées de sujets empruntés à la *Jérusalem délivrée* du Tasse, 930 000 fr. Le 22 février, toujours par Me Ader, deux tapisseries d'Aubusson mesurant chacune 205×405 et représentant, d'après des cartons de Joseph Vernet, des ports animés de pêcheurs, 710 000 et 850 000 fr.

Dans la vente Greffulhe du 27 février, deux tapisseries de Beauvais, du XVIIIe, ayant pour sujets des oiseaux dessinés par Oudry, ont coté 500 000 et 685 000 fr.

PORCELAINES, JADES ET OBJETS D'ART PRIMITIF

Les banquiers défaillants que nous avons cités à propos de meubles anciens étaient aussi des amateurs de porcelaines. A la collection Cozette appartenaient deux services en Sèvres vendus à l'hôtel Drouot le 12 décembre. Un service à thé de 1831, composé de douze tasses et soucoupes, d'une théière, d'un crémier et d'un sucrier, ornées de guirlandes de fleurs polychromes et rehaussés d'or, atteignit 400 000 fr. Un service à dessert de 1822, constitué seulement par douze assiettes et deux coupes ovales couvertes, à décor polychrome et or, s'avança jusqu'à 610 000 fr.

Le lendemain 13 décembre, la même collection offrait aux amateurs un coffret ovale en opaline blanche, décoré de bouquets et de guirlandes de fleurs, dont on donna 200 000 fr., et une paire de grands vases en opaline rose, ornés de branchages dorés, qui fut adjugée pour 250 000 fr.

Le 21 décembre, MMes Ader et Lemée, avec MM. Portier pour experts, détaillaient des objets d'Extrême-Orient. On leur paya 78 000 fr. un groupe en quartz rose représentant la déesse Siwang (22 cm. de haut) ; 90 000 fr. une statuette de jeune femme debout, en jade taché de vert émeraude (24 cm. de haut) ; 100 000 fr. une statuette de jeune femme en jade céladonné taché de vert émeraude, tenant une branche chargée de fruits.

Le 22 décembre, les mêmes officiers ministériels et les mêmes experts proposaient des masques pré-colombiens. Ils obtinrent 60 000 fr. pour un masque en jadéite brune, large de 14 cm. ; 90 000 fr. pour un masque à bouche entrouverte en pierre vert foncé (14 cm. de haut) ; 92 000 fr. pour un masque en pierre verte, large de 10 cm. ; 95 000 fr. pour un masque en pierre vert foncé, de même largeur.

Un gros prix, le 16 janvier, chez Sotheby, à Londres, pour un objet du Bénin : une haute coupe en ivoire ciselé, datant du XVIe siècle et montrant une scène de combat — un homme et trois animaux aux prises avec des serpents. On en donna 880 livres.

Revenons à l'hôtel Drouot. Le 6 février, MeLemée y trouvait preneur à 210 000 fr. pour une coupe chinoise Pi-Yu en jade vert. Le 8 février, Me Couturier, assisté de M. J.-L. Richard, vendait 450 000 fr. deux perroquets en porcelaine de Chine bleu turquoise et aubergine, d'époque Kang-hi.

Le 27 février, Me Rheims, flanqué des experts Michel Beurdeley et Jean Roudillon, obtenait 118 000 fr. pour un pigeon en bronze de Gourgan, XIIe siècle (15 cm. de haut), et 240 000 fr. pour une épingle votive du Louristan, en bronze de patine verte, datant du IIe millénaire avant J.-C.

Des porcelaines encore, le 2 mars, dans une vente dirigée par Me Ader. Une assiette en pâte tendre de Sèvres, d'époque révolutionnaire, cote ce jour-là 370 000 fr.

A Londres, Sotheby a dispersé le 24 février une collection de vingt-trois terrines et légumiers en faïence et en porcelaine, en forme de fruits ou d'animaux. Une paire de melons cantaloup en porcelaine de Chelsea a été adjugée 1200 livres, et un légumier de même porcelaine, figurant un couple de pigeons, 2000 livres.

Toujours chez Sotheby, le 28 février, des prix variant entre 240 et 370 livres ont été obtenus pour des porcelaines chinoises Ch'ien Lung et des vases et pots à thé K'ang hsi, de « famille verte ».



Cette pendule automate en cuivre ciselé et doré, surmontée d'une licorne, travail allemand du XVIe, faisait partie des objets du Moyen-Age dispersés Gie Charpentier, le 12 mars par Me Rheims, assisté de M. J. Roudillon, expert. Elle a été adjugée 1 500 000 francs.

ORFÈVRERIE

Le 7 décembre, chez Christie, à Londres, une cafetière en argent du XVIIIe, due à l'orfèvre suédois J.D. Lampa, était adjugée 1850 livres, et le 19 janvier, à Londres encore, mais chez Sotheby, une coupe en or décorée d'un cheval au galop avec son jockey, n'a pas fait moins de 2900 livres. Il s'agissait d'un trophée offert en 1725 à Cuthbert Routh qui venait de se classer premier dans une course disputée à York. La gravure de cette coupe ne laissait pas de rappeler la manière de James Seymour.

On n'a pas enregistré d'aussi fortes enchères sur les pièces d'orfèvrerie vendues à Paris cet hiver. Mentionnons une écuelle couverte et son présentoir en argent, d'époque Louis XV, vendus 280 000 fr. le 18 décembre à Versailles ; une soupière couverte en argent, de 1781, portant poinçon de J.T. Vaucombert, vendue 250 000 fr. le 30 décembre à l'hôtel Drouot par Me Ader et M. Dillée ; une belle soupière ovale en argent ciselé, avec anses feuillagées et, sur son couvercle, un bouton en forme de grenade, — pièce de 1564, portant poinçon de J.-B. Chéret, adjugée 700 000 fr. le 10 février par Me Ader qu'assistaient MM. Damidot et Lacoste ; et enfin une réunion de 54 assiettes en argent doré, gravées d'armoiries à devise, œuvres de maîtres orfèvres londoniens du XVIIIe, dont Me Ader et M. Fromanger obtinrent 1 600 000 francs le 16 février.

Dans la vente Greffulhe du 27 février, signalons un thermomètre du XVIIIe siècle, en bronze ciselé et doré : 405 000 fr ; deux paires d'appliques Louis XVI, en bronze ciselé et doré, modèle à carquois : 540 000 francs. Le 2 mars, Me Couturier et M. Bernard Dillée ont obtenu 270 000 fr. à l'hôtel Drouot pour une timbale en vermeil du XVIIIe, œuvre du maître strasbourgeois Stahl.

Le 1er mars, à Londres, Sotheby avait dispersé une remarquable collection d'argenteries anglaises du XVIIIe et du début du XIXe. Le plus gros prix fut atteint par une tasse en argent doré, avec couvercle, œuvre de John Edwards, datée de 1720, que l'on paya 860 livres.

NUMISMATIQUE

Une collection de toute première importance, la collection Hindamian, a été dispersée les 6, 7 et 8 février par les soins de Me Ader, ayant à ses côtés les experts Ciani et Vinchon. Ces sept cents pièces de monnaie de la Grèce antique furent payées des prix allant de 100 000 à 500 000 francs,

La vedette de la vente fut un tristère en électrum (trois parties or, une partie argent) pesant 22 gr. 82, et offrant, à l'avers une tête de Perséphone couronnée d'épis, au revers un cheval galopant devant un palmier. Cette pièce frappée à Carthage au IVe siècle, et qui avait figuré dans la vente Engel-Cros, a été adjugée 1 000 000 de francs.

Cours des monnaies étrangères au moment des ventes

1 livre anglaise : 1000 francs français.

Les prix indiqués dans l'article s'entendent sans les frais.



TROMPE-L'ŒIL

Ce siège est décoré des attributs de la profession d'un personnage fameux. A qui a-t-il appartenu? Où se trouve-t-il maintenant? Les six lecteurs qui auront les premiers trouvé la solution de l'énigme recevront un abonnement gratuit d'un an.

Nous avons reçu un très grand nombre de réponses pour le trompe-l'œil du numéro de mars. Très peu de nos correspondants ont su trouver l'attribution exacte de la rose que nous avions reproduite. On a souvent cité Redon, il s'agissait en fait d'une peinture de jeunesse de Mondrian.

Nous publierons dans notre numéro de mai la liste des gagnants.

Les gagnants du trompe-l'œil de février

Voici les noms des six lecteurs qui ont su attribuer à Salvador Dali le tableau reproduit en trompe-l'œil dans notre numéro de février.

1. M. Pierre Gousseau, 52 Grande Rue de Fétilly, La Rochelle (Chte-Mme).
2. M. Georges Bigot, 20 avenue de la République, Sartrouville (S. et O.)
3. M. Jean-Pierre Gondinet, 21 rue Vaneau, Paris VIIe.
4. M. Michel Brodsky, 30 avenue Montaigne, Paris VIIIe.
5. M. Christian Adamoff, 1, rue Largillière, Paris XVIe.
6. M. Nicolas Bourdet, 47 avenue d'Iéna, Paris XVIe.

Nous sommes heureux de les compter parmi nos abonnés.

Nos auteurs, nos amis

Philippe **Huisman**, *l'un des dirigeants de l'hebdomadaire* Arts, *prépare une thèse de doctorat sur Pierre Mignard premier peintre de Louis XIV. Il a organisé à la galerie de la Gazette des Beaux-Arts les expositions Bazille, Caillebotte, Monet, Renoir et Degas.*

François **Fosca** *est né à Paris en 1881 de père suisse et de mère française. Il s'est consacré pendant une vingtaine d'années à la peinture, à l'eau-forte et à l'émail en publiant de temps en temps des articles de revues. Puis, tout en continuant à peindre, il s'est mis à écrire davantage et a publié de nombreux ouvrages sur Bonnard, Corot, Daumier, Tintoret, Degas. Depuis 1940, il est chroniqueur artistique de la Tribune de Genève.*

Né à Vienne en 1928, Werner **Hofmann** *a fait ses études dans sa ville natale puis à Paris; il a écrit une thèse sur Daumier. Attaché à l'Albertina de 1950 à 1955, il a travaillé à l'inventaire général des Dessins français. Il est actuellement chargé d'organiser les expositions de la galerie «Secession» à Vienne. A lire, son Histoire de la Caricature qui doit paraître prochainement.*

Nos lecteurs connaissent déjà Michel **Ragon**.

GALERIE MAEGHT

13, RUE DE TÉHÉRAN - PARIS 8e

MARS-AVRIL

Tal Coat

MAI

Braque

ŒUVRES RÉCENTES

JUIN-JUILLET

Miro

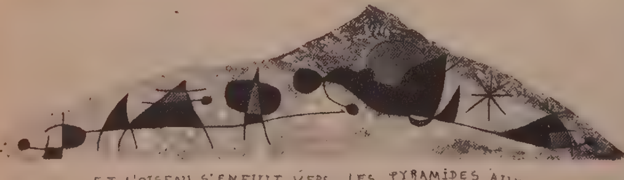
SCULPTURES - CÉRAMIQUES

MAEGHT ÉDITEUR

GRAVURES ORIGINALES

PAR

BRAQUE
CHAGALL
KANDINSKY
MIRO
MATISSE
LÉGER
BAZAINE
GIACOMETTI
UBAC



L'OBELISCO

146, via Sistina, ROMA

Peintures de

AFRO
BALLA
BURRI
CAFFÈ
CAMARCA
CAMPIGLI
CARUSO
COLOMBOTTO
CREMONINI
FALZONI
FOPPIANI
MOSCA
MUCCINI
MUSIC
PILETTI
PORZANO
RUSSO
SEVERINI
VESPIGNANI

*

Sculptures de

FAZZINI
GRECO
MASCHERINI
MELI
MINGUZZI

*

ÉDITIONS D'ART

*

10-31 avril
SALVATORE FIUME

